الفنّ والإنسان ؟

وقضايا أُخرى ..

طارق الشريف

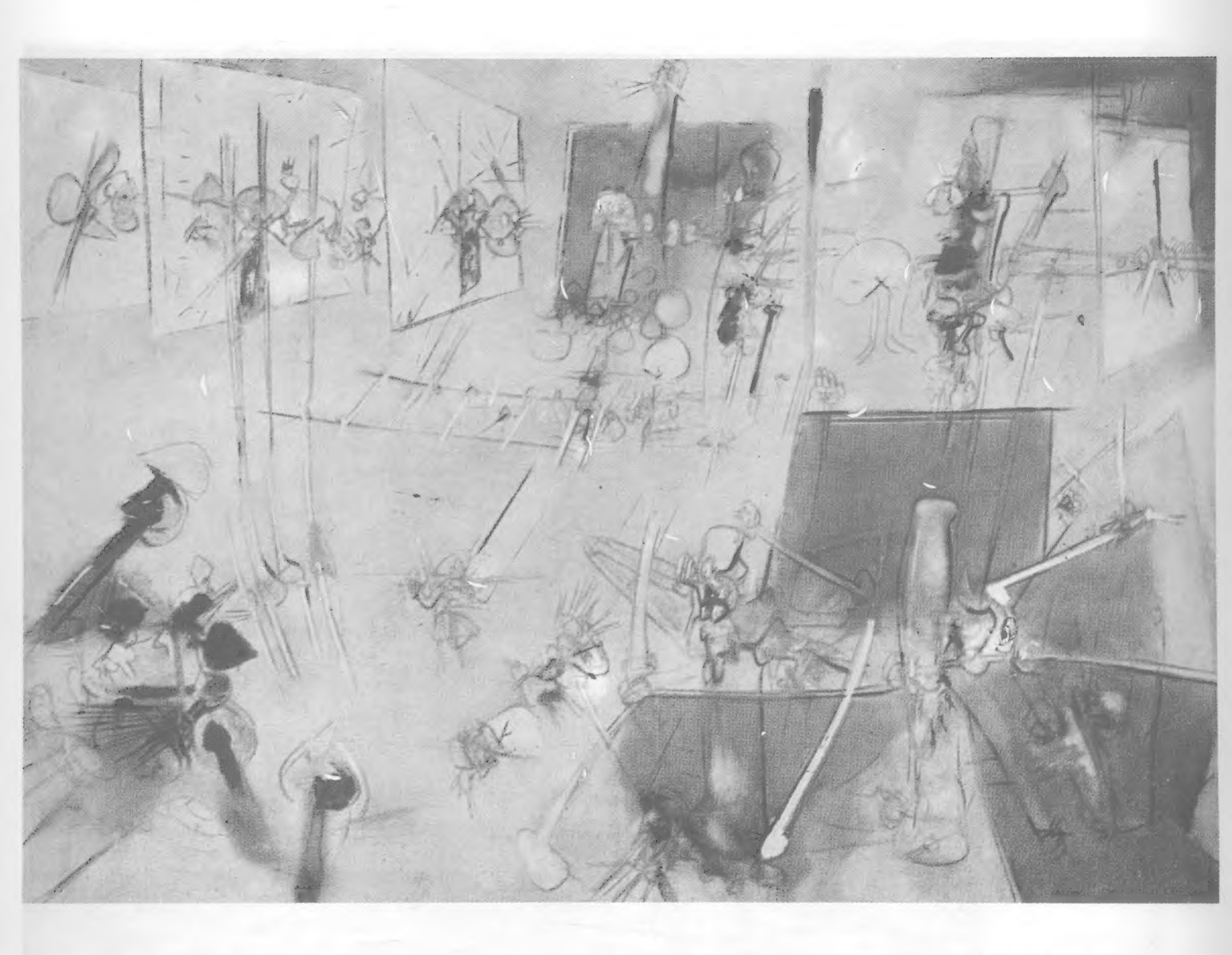
يتحدث نقاد الفن التشكيلي المعاصرون، عن الفن على أنه على صلة بالأنسان، وله دوره الاجتماعي والإنساني، الذي يلعبه في الحياة اليومية، وهناك من يرى أن للفن صلاته بما هو فردي وذاتي، وكذلك يتحدثون عن [الطبيعة] التي تحيط بنا، والتي تملك الإطار المادي الذي نعيش فيه، لهذا يتأثر الفنانون بما تقدمه من عناصر، وماتختزنه من موروث ثقافي له حضوره المؤثر على الفن، وهناك من يقول بمحاكاة الطبيعة، أو تقديسها، أو الإنغماس فيها، والتي تصل إلى حدود تقديم (الحركة)، التي تميز الطبيعة بها، والتي تمثل إحدى الجوانب الحياتية.

وهناك الآراء العديدة التي ربطت الفن بالحرفة اليدوية، لأن الفنان يحتاج إلى المهارة والتدريب، ومعرفة التقنيات المختلفة، والتي لايمكن قيام فن من دون معرفة القواعد التي تخص كل نوع من أنواع الفنون، وبذلت الجهود من أجل تجاوزها، والتي تدل على أن (المهارة التقنية) و(الخبرة الحرفية) ضروريتان لقيام الفن، لكنها (البداية التي تبدو ضرورية)، لأن الفن هو الابداع، الذي يتجاوز التقنيات والمعارف والخبرات، ونسيانهما من أجل الوصول إلى عمل فني، فيه الجديد الذي يختلط بما موجود حولنا، وماهو موروث، ولهذا ليس الفن.. هو الجديد... جدة مطلقة، بل الذي يتلاءم مع ماهو موجود حولنا، والذي يقدم المضمون الإنساني، ولهذا ليس الفن مهارة تقنية وحدها، بل حالة إبداعية تستفيد من كل الخبرات السابقة، وذلك من أجل تقديم الجديد الذي لايستقل عن الزمان والمكان، والذي يمتن صلاته بالواقع، يأخذ منه، ويعطيه.





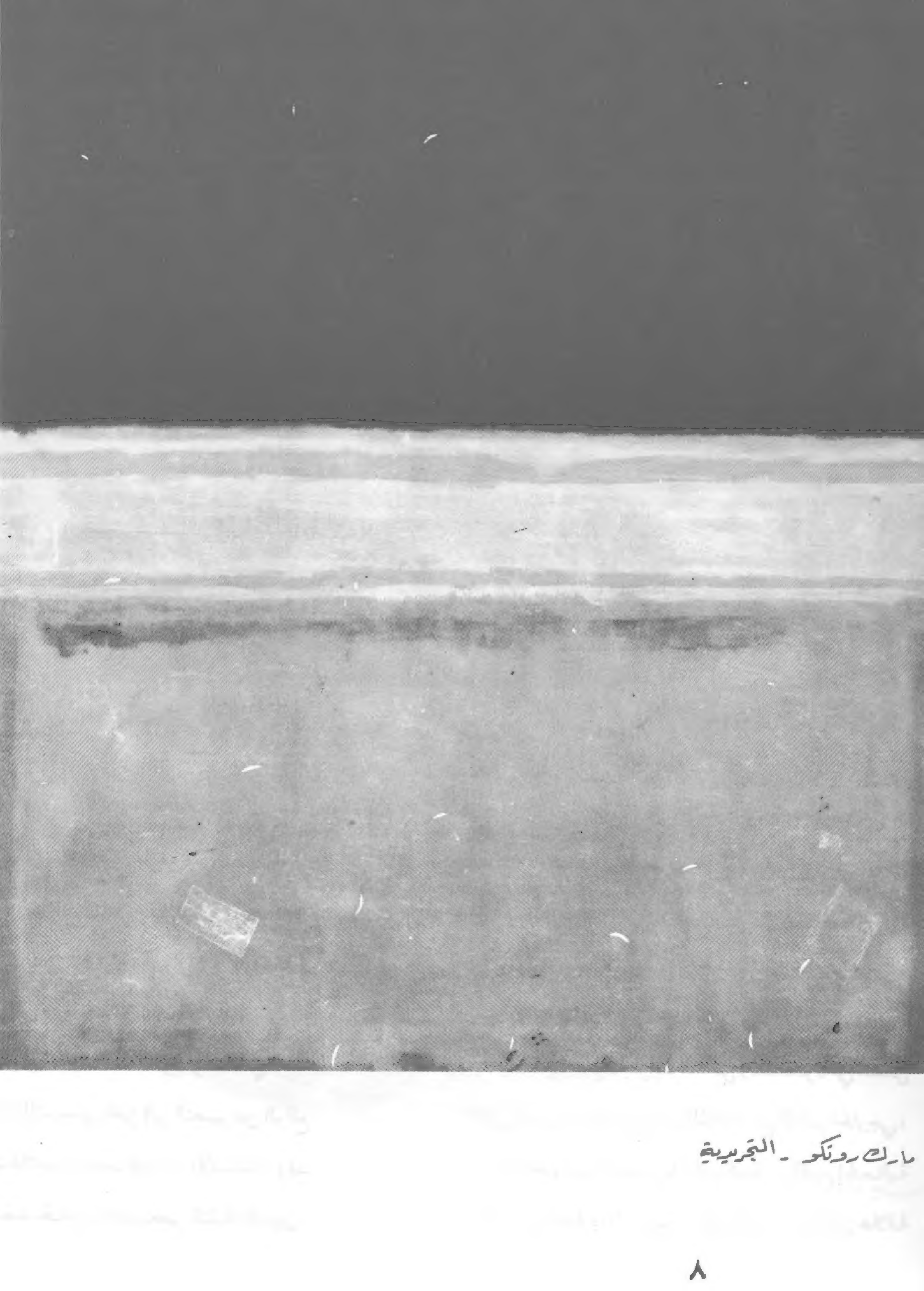
اندريه ماسون ـ السريالية



ماتا - السريالية

وهكذا تعددت التعاريف لما هو فن، وكيف نراه في الحياة اليومية، وكيف يتجسد في عمل فني، بل يتحدث بعض النقاد على الفن هو الكينونة، أو الوجود المليء الذي يتجسد في عمل فني، ويكون الإنسان به أكثر إنسانية، والحياة أكثر حيوية، وكذلك (الوجود) الذي نراه، ونتفاعل معه، وكذلك يسعى الفن إلى التعبير عن الواقع اليومي، وعن المشكلات الاجتماعية، أو الإنسانية، وقد يكون ذاتياً إلى أبعد الحدود، عند بعض النقاد الفنيين، وهذا الجانب الذاتي له علاقته مع الفنان المبدع، الذي يعطي الجانب المتفرد الذي لايجاري.

ولهذا، علينا أن نوضح أن البحث عن تعريف جديد، يتجاوز كل ماعرفناه من تعاريف، والوصول إلى مفهوم جديد للفن، يقول بترابط الشكل والمضمون في العمل الفني المتميز، وتداخل عالم الذات، مع العالم الخارجي، وترابط الجوانب التعبيرية والشكلية، والقيم الجمالية والإجتماعية والإنسانية، وهي التي تجعل الفن علاقة



مارك روثكو - التجريدية



انطوني تابي ـ التجريدية

جدلية، تبدأ من الواقع الخارجي، ومحاكاته وتنتقل إلى التعبير عن الإنسان ومشكلاته، وتتجلى فيه الغايات الجمالية والفنية، وكذلك الجوانب الذاتية التي ترتبط بما هو عام ومشترك. ونستطيع أن نفهم هذه العلاقة الجدلية، عن طريق دراسة علاقة الفن والإنسان، الذي أوجد الفن، وأراد خلق عالم جديد له تفرده، فيه يكون الإنسان معبراً عن الجوانب الأكثر حيوية، وانتظاماً، وجمالاً، وكذلك علاقة الفن مع الطبيعة التي يأخذ منها، ويضيف إليها مايجعلها أكثر فعالية، وفيه يحتاج الفنان إلى معرفة التقنيات والمواد التي يستخدمها لكنه القادر على تجاوز العلم بالأشياء إلى تسخيرها لخدمته، وكذلك هي حال الفن مع العلوم، يأخذ مايساعده على التعبير عن التقدم

التقني والعلمي، لكنه يتجاوزها لتقديم خبراته الخاصة التي قد تكون وسيلة معرفة تتجاوز العلم والتقنية لما فيها من الحدس، وما يقوم عليها من الخبرات المكتسبة التي أسهمت في تطوير العلم نفسه، لما فيها من جانب إنساني، وماتقدمه للمجتمع من الأشكال الفنية التي تزيده جمالاً، وأخيراً نصل إلى العلاقة مع المجتمعات الحديثة التي تلح على أهمية الإيصال في الفن، ودوره الكبير في استخدام المكتشفات الحديثة لتكون في خدمة الإنسان، وحياته الأفضل.

الفن والانسان

كثيرون، يتحدثون، عن الصلة الوثيقة التي تربط الفن والانسان فيقولون: (إن الفن التشكيلي لغة إنسانية يحقق البشر عن طريقها ضرباً من التواصل، فيما بينهم)، ولهذا يقول الناقد الفني الشهير (رونيه هويغ) في كتابه (الفن والانسان):

- (لافن من دون إنسان، ولا إنسان من دون فن).

ويضيف الدكتور (زكريا ابراهيم) في كتابه (الانسان والفن)، في جميع الأعمال الفنية نجد تعبيراً عن الانسان، ألمه وأمله، حبه وكراهيته، خوفه وجرأته، فكره وخياله، حقيقته ووهمه، شقاءه وتعاسته).

ويضيف:

- إن الفن، أولاً، وبالذات نشاط بشري أصيل يعبر الفنان فيه عن الانسان، ويقدم لنا نفسه، دون أن يكون ذلك، مجرد لغة محلية أو لهجة اقليمية، بل لماذا لانقول، إننا اليوم... أقدر من غيرنا على فهم الطابع الانساني للنشاط الفني).

وهكذا ارتبط الفنان التشكيلي، بالإنسان، وعبر عن المشكلات الإنسانية، بلغة جمالية فنية، وأعطاها شكلاً



فن التجميع - روشنبرغ

متميزاً معبراً أو جميلاً، وهذه اللغة ارتبطت بالمادة التي يعالجها الفنان، وتتحول من الوضع الخام إلى عمل فني، يكون مقبولاً.

وعلى الرغم من وجود من يقول، بأن الفن خلق وإبداع، إلا أن هذا الخلق، لابد له من أن يبدأ من شيء موجود، مادة معينة، والتي يعالجها الفنان كي يبدع من خلالها، ويصل إلى العمل الفني، الذي يتفاعل مع التراث الإنساني للشعوب المختلفة، والذي يتجاور مع الناس



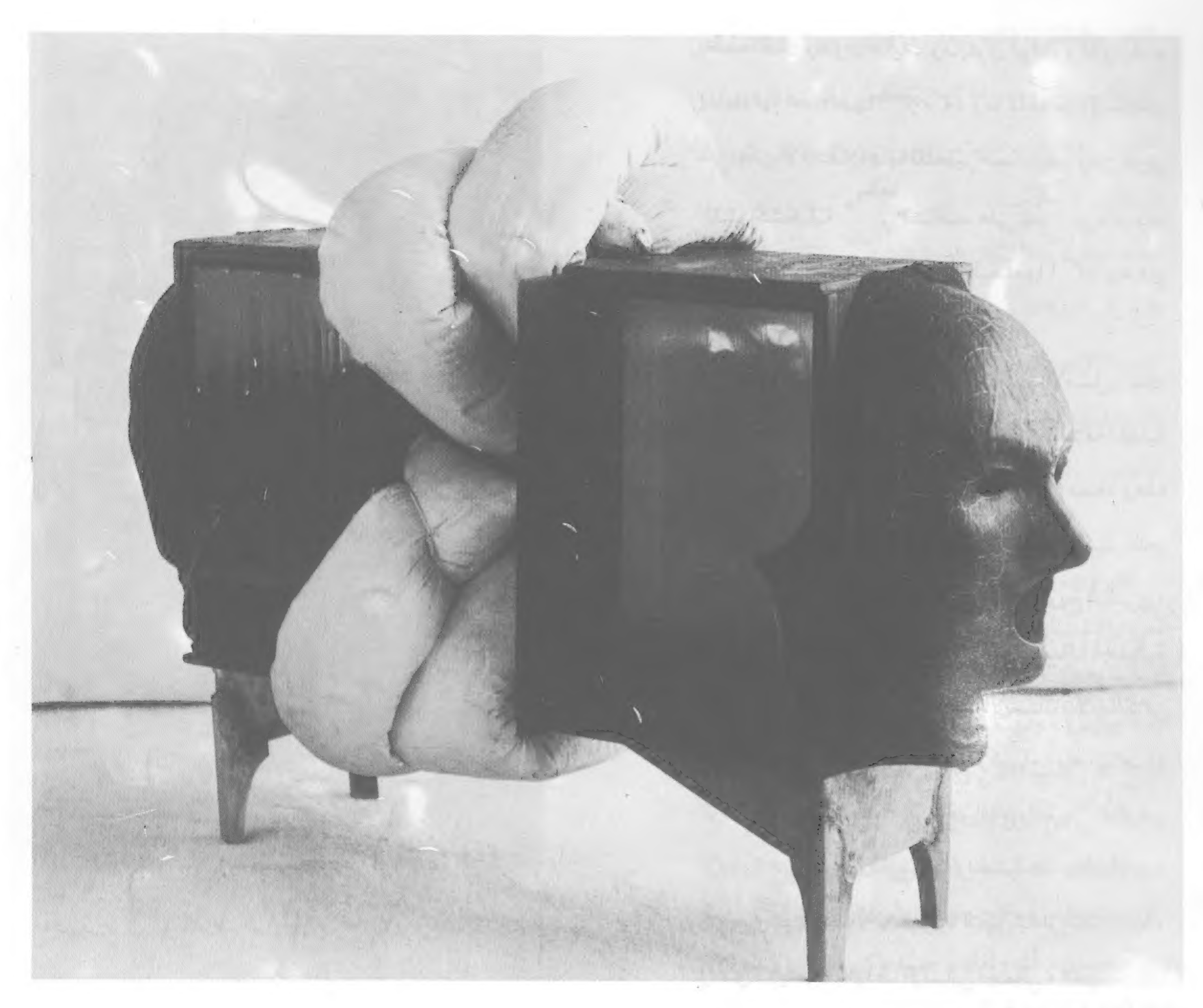
البوب - اسكوبار موريسول

الموجودين حوله، ومايقدمه المجتمع الذي يقدم إليه، ومهما ابتعد عن الواقع أو بدل فيه، أو حاوره، أو تضمن ماهو مجرد وشكلي، لكنه يحتاج إلى الآخرين، الذين يتوجه إليهم، وذلك حتى كي يقبلوه أو يرفضوه، كما يسعى إليهم من أجل تجديد الرؤية، وتطوير نظرة الناس إلى الجماليات الموجودة.

وهو الذي يجعل ابن عصره الذي يعيش فيه، يجسد المقولات الفنية، ويعطيها التعبير الصادق، الذي نعتبره لما تعلمه الفنان وتدرب عليه، ومايتوي قوله، والذي يقدم (مادة) لها خصائصها الفيزيائية، وما تملكه من الإمكانات التي يمكن الاستفادة منها للتعبير عما يريد، وعن طريق القيم التشكيلية، والتي تساعده على تقديم شيء محدد الهوية والمكان، وله قدرته على البقاء والخلود، وتحدي عامل الفنان والموت.

ولهذا نستطيع القول بأن العمل الفني الأصيل، يملك نظاماً محدداً، يفرض نفسه علينا، ويقدم العلاقة الجدلية التي تربطه بالانسان الذي يعيش، ويتفاعل معه، وهذه العلاقة تقول بأن كل وجود إنساني له فنه المعبر عنه، وتلازم الفن مع الإنسان في كل مراحل التاريخ البشري، وبحيث، لايعيش إلا إذا وجدت هذه الإضافة الجمالية والفنية، والتي يختص بها هذا الإنسان، لأنه الكائن الوحيد الذي يسعى إلى تجميل الأشياء، وله مقاصده الواضحة، التي تختلف عن الجماليات الطبيعية، أو عن الأنظمة التي تقدمها الحيوانات والحشرات، والجمادات، التي نرى فيها جمالاً له طبيعية التكوينية أو التشريحية، والذي لم يتكون بالهدف الإنساني الجمالي، الذي يختلف مع تطور المجتمعات، وله صيغه الخاصة في كل مرحلة.

وإذا عدنا إلى العصر الراهن، الذي نشهد فيه التطور المذهل في الثقافات والمعارف، والتقنيات، والتي بدأ الفنانون التشكيليون، يحاولون متابعتها والتي تجلت في شكل من التحرر التام من كل ماهو تقليدي، وفي نفس الوقت... بدأ نا نرى التعبير عن (قلق الإنسان)، وخوفه من الدمار، والتساؤل عن المصير الإنساني، كيف يكون... في عالم يزرع الحروب والأزمات في كل لحظة، ويضعنا أمام تساؤل كبير، عن التطور المذهل الذي



البوب

يتجاهل كل ماهو إنساني، وهكذا برزت العوامل التي تعلي من شأن الفنان المبدع المستقل، وفي نفس الوقت، أعطيت للفنان الحرية المطلقة في أشكال التعبير، وحملته مسؤولية كبيرة، أن يكون مع الإنسان يرصد مشكلاته، ويعبر عن أزماته.

ولسوف يكون واضحاً لنا أن الفنان الأصيل المتميز هو الذي يعكس ذلك، ويجدد وسائله، وتقنياته من أجل ذلك، أما (الشكلانية المحضة) أو التغريب، أو البحوث التي تبحث عن التجديد من أجل التجديد، والتي تبرز على السطح أحياناً، فهي لاتمثل إلا مرحلة، ليس إلا،



دافيد هوكني _ البوب

وسوف يعود الفن إلى التأكيد، على العلاقة الوثيقة بين (المضمون) و(الشكل) و(المواضيع الإنسانية)، حتى يبقى أصيلاً معترفاً به، وذلك وفق المبدأ الذي يقول بأن التطور في أحد هذه الجوانب، سوف يعقبه عودة بالفن إلى التوازن المنشود، والإستقرار بعد ضياع مرحلي.

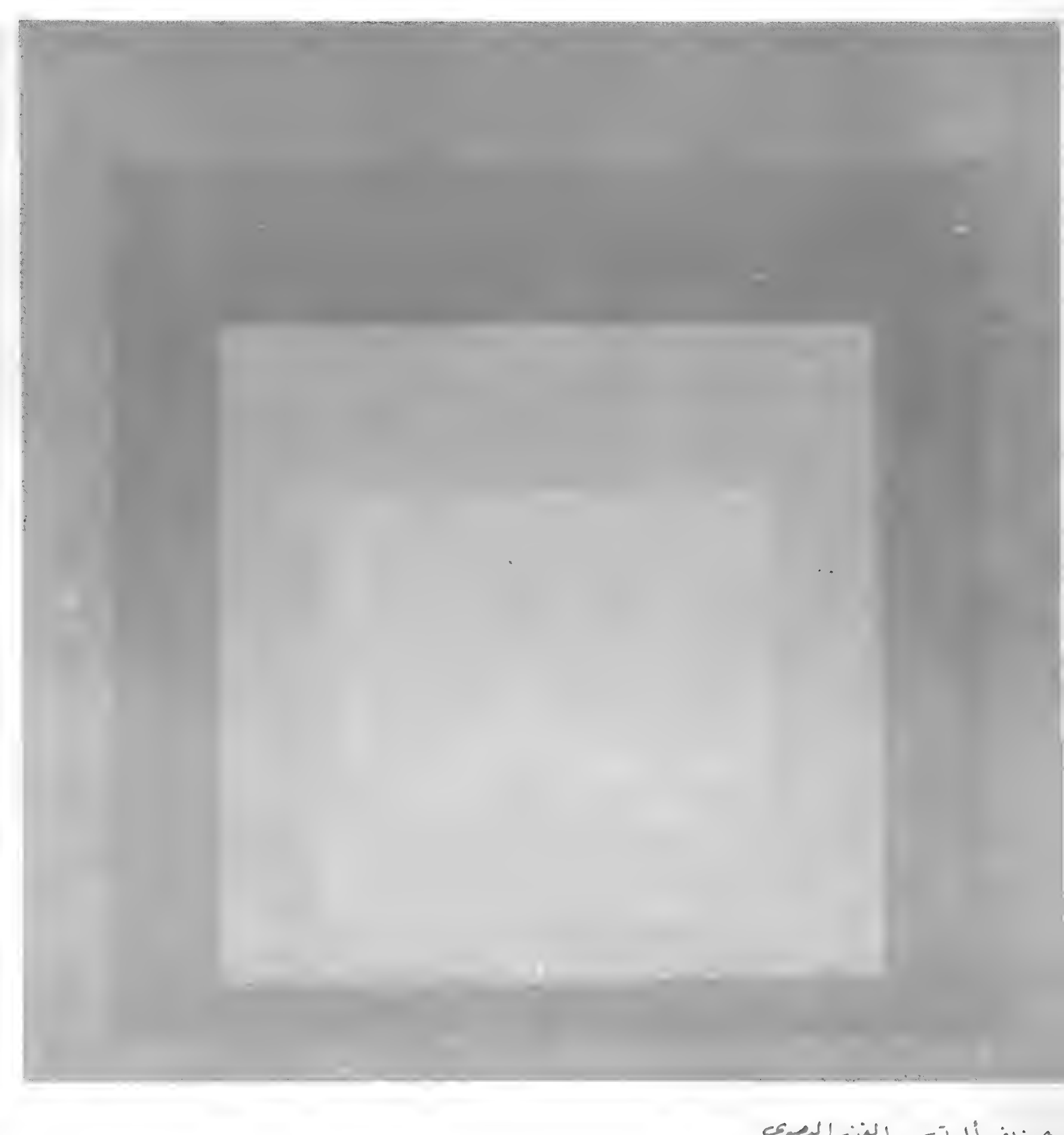
وفي الوقت نفسه، نستطيع القول، بأن الفنان، هو القادر على السيطرة على المادة الخام التي يستخدمها، وذلك حتى تكون طيعة بين يديه، وقادراً على تشكيلها، ونقل الفكرة عن طريق شكل معين، وتخضع الفكرة إلى التحول والتبدل، حتى تصبح قابلة للاندماج في لغة الفن التشكيلي، وما تتطلبه هذه الفكرة، وعليه أن يعيد الحوار مع مايريد، وماهو موروث من تراث، ومايستجد كل يوم من (مواد جديدة)، وذلك حتى يسيطر عليها ويخضعها لما يريده، للوصول إلى عالم الفن الذي يملك كياناً خاصاً، له حضوره الممتد عبر الزمن، ومنذ وجود الإنسان، وله تحولاته التي تغني الإنسان وحياته، بالعديد من العناصر والاشكال والرموز، حتى نصل إلى (العمل الفني) المبتكر والأصيل، والمعبر عن العصر، ومافيه من قيم.

ثانياً: الفن والطبيعة

وإذا انتقلنا إلى دراسة (الفن والطبيعة)، ولسوف نجد أن هذه العلاقة هي (جدلية) أيضاً، وذلك لأن الفنان يأخذ مواضيعه من الطبيعة، ولكنه يبدلها، وفق نفس المبدأ، الذي يقول بأن الطبيعة تتبدل، أيضاً، ولها عالمها الخاص، والذي يتوازى مع عالم الانسان، وعالم الفن، ولنتساءل ماهي الطبيعة، التي يتحدث نقاد الفن عنها، هل هي الصفات الفيزيائية، التي تحدد الشروط المناخية التي يعمل الفنان فيها، أو هل هي الظواهر المرئية، والتي نراها حولنا، والتي يحددها بمفهوم كلمة (منظر)، والذي نطل عليه ونتفاعل معه، ونحب تسجيله، لنضعه في الغرف، وعلينا أن نقول بأن كلمة (طبيعة)، قد اختلفت دلالتها مع الزمن ومع الشعوب المختلفة وأخذت عدة أشكال.

فبعد أن رسمت (الطبيعة)، وفق المفهوم الكلاسيكي، الطبيعة أصبحت جزءاً من المنظر، وقدمت بحيادية تامة، وبألوان المراسم، التي أعطيت الأشكال المثالية، التي أصبحت قبلية تقرر الأشكال بشكل مسبق، وتعطي الألوان التي لانراها.

وقد تبدل معنى الطبيعة، حين جاءت (الرومانسية)، وبدأنا نرى الفنانين، قد بدأوا يقدسون الطبيعة، وأصبح الفن التشكيلي، يقدم (اللغة الفنية)، والتي تدل على أن يرسم الأشكال التي لم تعد نراها ساكنة جامدة، بل



جوزيف ألبرت - الفن المصري

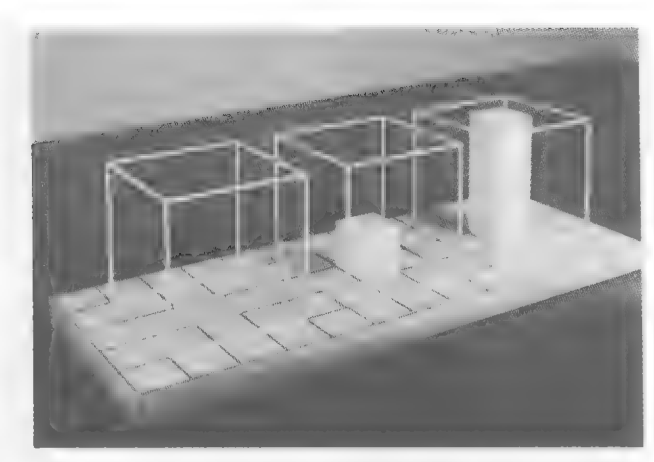
متحركة حيوية، يضفي عليها الصفات الإنسانية، والتي تدل على مدى التداخل بين الطبيعة والإنسان، ونحن نرى (الطبيعة) التي نعيش فيها، وعلى ظهرها، ومافيها من عناصر فيزيائية، وماتضمه من هضاب وسهول، وماتملكه من مشاهد، يرسم الفنان تحت تأثيرها.

وقد نرى بعض الفنانين يحاولون تقديم (الطبيعة)، على



كلاوس ـ فن الطقس المحيط

أنها مخزون ثقافي، وفكري، وفيها الآثار الباقيات فوق الأرض، وتحتها، وليست مجرد طبيعة جميلة، نرسمها ولهذا أخذت المعاني الجدلية، والتي أعطيت للفن والإنسان، والتي قدمها الفنانون في لوحاتهم، وهي التي تملك القدرة على التجدد، وعلى الاستفادة من كل المعاني، وماهو موجود، وماهو غائب، وعن طريق استحضارها، في اللوحة الفنية، والتي تقدم عالماً فنياً خاصاً، فيه الانسان، الذي يتفاعل مع الأرض حوله، وقد نراها معبرة عن الحياة، وهكذا، نحس بوجود ثلاثية لها دورها الكبير، في تطوير الفن وتفعيل دوره الإنساني، وهي: (الطبيعة) و(الإنسان) و (الفنان)، وفي كل عمل فني يتجلى أحد هذه العناصر، تارة تأخذ الطبيعة الدور الأكثر أهمية، وتارة تتفاعل الطبيعة مع الإنسان، وتكتسب بعض الميزات من وجوده، وتأخذ صورة إنسانية مما نعرفه، وهكذا تتحرك كما يتحرك البشر، وترفض مفهوم (الجمود) الذي حاول بعض المفكرين اعطاءه لها، ولهذه الطبيعة الخارجية تصبح تجمع ماهو (مادي محض) وماهو روحاني وحياتي، وأخرى نرى الإنسان الأكثر ارتباطاً بالطبيعة، مهما تجرد وله صلاته بالمكان والزمان، وله صلاته بما هو موروث بتجدد، أما الفنان فهو الأكثر تعبيراً عن الإنسان، والذي يضع الطبيعة الموجودة، في داخله، وليعترف بها كما لو كانت ملكاً شخصياً له، ويعكس



المينمالية ـ دونالد جود

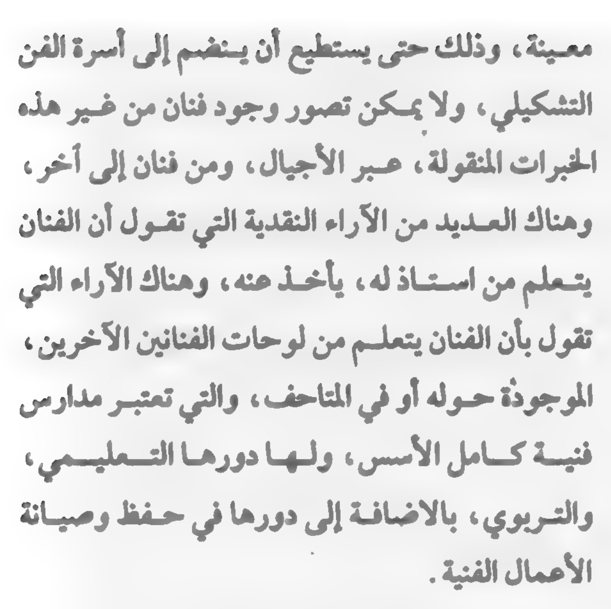


الهيبريالية ـ شوك كلوس

الواقع حوله، ولكن الواقع . . هو الواقع المتجدد بما فيه، من معالم، وما يملكه من تراث تشكيلي يتجدد في كل مرحلة بما هو ملائم من الصور والعناصر، التي تبرز أهميتها في التشكيل الفني.

ثالثاً: الفن والحرفة؟

غالباً مايقولون، بأن (الفنان) هو المحترف والممتهن لحرفته، والذي أن يتعلم الفنان من أخر، مهارة



معينة، وذلك حتى يستطيع أن ينضم إلى أسرة الفن التشكيلي، ولا يمكن تصور وجود فنان من غير هذه الخبرات المنقولة، عبر الأجيال، ومن فنان إلى أخر، وهناك العديد من الآراء النقدية التي تقول أن الفنان يتعلم من استاذ له، يأخذ عنه، وهناك الآراء التي تقول بأن الفنان يتعلم من لوحات الفنانين الآخرين، الموجودة حوله أو في المتاحف، والتي تعتبر مدارس فنية كامل الأسس، ولها دورها التعليمي، والتربوي، بالاضافة إلى دورها في حفظ وصيانة الأعمال الفنية.

وقد تعارف الفنانون على أن اليد الماهرة التي تتحرك على الورقة، هي شرط رئيسي لكل تعلم، واليد هي الأداة التي تنفذ مايريد الفنان تحقيقه ولهذا يقولون بوجود ترابط عضوي عصبي بين اليد والعين، وبين اليد والعقل، حتى تنفذ مايراه الفنان، ومايراه العقل الذي يسعى إلى جعل الفن يقدم الرؤية البصرية، وماهو أهم وهي تقديم التحويرات التشكيلية التي تغني العمل الفني بما هو جديد، وله أهدافه الجمالية والفنية والإنسانية والتي يتم التغيير لما هو مرئي من أجل هذه الأهداف.

وقد انتشرت فكرة أن الفن ليس حرفة، بل هو إبداعاً، في هذا العصر، وذلك حتى يتجاوز الفنان ماتعلمه إلى مايقدمه، ويتجاوز الفنان كل خبراته إلى الابداع الشخصي الذي وضعت له الشروط الحديثة، التي جعلت الابداع هو البحث عن الشخصية المتميزة، ولكن المشكلة كما تبدو لنا هي أن الابداع لايمكن أن يبدأ من لاشيء، وأن على الفنان التدرب الفني، ومعرفة (المهنة)، والذي يزوده بالأشكال والعناصر والرموز، وقد يرفض بعض ماهو موجود من فن، ويبدل بعض الأشكال، ولكن (الإبداع لايعني رفض

كل شيء) ولايمكن أن يكون الجانب السلبي في الفن، هو الجانب الوحيد، بل لابد من أن يكون السلب والرفض، هو بداية لعملية ايجابية كبيرة، وهي (الفن)، حتى لايقع في أحبولة التهديم من أجل التهديم، وهكذا لابد للفنان من أن يقدم (عالماً انسانياً)، وهذا العالم له مقومات الوجود المستقل، ويستمد مقوماته من (الحرفة). التي تعلمه شيئاً ومن (الابداع) الذي يعطيه شيئاً آخر.

رابعاً ـ العلم والفن؟

غالباً مايفرق العلماء الذين يبحثون في علم الجمال، بين العلم والفن، ويقولون بأن العلم معرفة كمية، توصل الإنسان إلى القوانين، وهي تقول بوجود الثوابت التي يبحث الانسان عنها لفهم الواقع الذي نعيش فيه، ووضع القوانين الفيزيائية والرياضية، والتي تأخذ شكلاً علمياً، ولهذا يختلف عن (الفن) الذي يبدو يهتم بالكيفية، وله علاقة كبيرة بالانسان، ولهذا يسعى الفن إلى تزويد الحياة بما هو جميل، ويضفي على الحياة.. السمة الحيوية التي تهذب النفس، وتجعل الانسان في عالم أكثر أمناً، وطمأنينة، وهكذا يعطي الفن ماهو مبتكر وإنساني على عكس العلم الذي يتصف بصفة الحياد التي تبعده عن أن يكون إنسانياً.

ولهذا يقولون بأن التطور التقني والعلمي المعاصران قد جعلا العالم يعيش في (قلق دائم) وخوف على المصير الإنساني، وذلك لأن الفنان هو الذي يزرع الطمأنينة، ويقدم الجانب الآخر للحياة، ولهذا لابد من أن نأخذ بالقاعدة التي تقول لابد من أن يتعاون الفن مع العلم، وذلك حتى يتحقق الجانب الإنساني، ولهذا يقولون الفن يحتاج إلى المعلومات العلمية والتي تساعده على التعبير الفني، ويستفيد من كل التقنيات الحديثة، وذلك حتى يكون معاصراً، وفي نفس الوقت لايستطيع أن يتجاهل هذه التطورات التي تساعد الفنان على التعبير الفني، ولهذا يقولون بأن هناك معلومات علمية، تاريخية، وتقنية، وأسطورية، تساعد على التعبير، وتعطي الفن القدرة على التعبير، والتلاؤم مع العصر، لكن الفن والعلم والتقنيات، لها القدرة على ايجاد عالم جديد هو عالم الفن، وإلا انحرف العلم عن غاياته الإنسانية وكذلك الفن.

جدلية الفن والحياة؟

وأخيراً، نستطيع أن نقول بأن أفضل تعريف للفن، هو الذي يتحدث عن وجود (شيء)، موضوع معين يريد الفنان التعبير عنه، طبيعة، إنسان، جوانب ذاتية، مضمون سياسي أو اجتماعي، أهداف دينية، وهذا الشيء الذي يحرض الفنان على التعبير عنه، ويجعله يرغب في التعبير، ويخلق فيه القدرة على الابداع، وهناك (الانسان) الذي يريد وله عالمه الداخلي، وله تراثه، ولهذا يبرز النقيض لما هو موجود في الشيء، ويسعى إلى تغيير (الموضوع) عن طريق إضافة جديدة، قد تكون النقيض لما هو موجود، وأخيراً يتم الوصول إلى (العمل الفني) الذي يخلق عالماً جديداً.

ونستطيع أن نفهم كيف تتحول (الأفكار) إلى (لغة فنية)، وتبرز فيها اللغة الفنية المستقلة، وكيف يتحول (الموضوع) الخارجي عن طريق إضافة الجانب الذاتي، والجوانب الجمالية، والوصول إلى الغاية وهي الفن الذي يعكس الحياة الإنسانية، وفيه (الخيال) وليس حالة جامدة، من الحالات التي نراها، الفن هو هذا الإضافة الجمالية والفنية التي تجعل الحياة أكثر حيوية، وحقائق العلم أكثر انسانية، ومشاكل الإنسان الذي أكثر وضوحاً، وإلا لن يكون فناً.

كيف نقرأ لوحات خُزَيمَة علواني

د. غازي الخالدي

فرق كبير بين رؤية الانسان للاشياء من خلال وظيفة هذه الاشياء، وبين التأمل في طريقة إعادة توظيف هذه الاشياء باسلوب جديد، يعتمد التأمل، والتفكير، والتجريب المستمر.

الرجل، المرأة، الطفل، الحصان، المعمل، الجدار، القطة، الكرسي، الآثار، كل هذه المعطيات مرتبطة في الطبيعة بمهمات، منها ما تمارسه هي، ومنها ما تمارس عليه من قبل الآخرين، إي أن بعضها فاعل، وبعضها الآخر متلق للفعل ومنفذ للأمر.

وفي كلا الحالتين يرتبط تبرير وجود هذه الاشياء بالنتائج التي تترتب عليها طريقة للإداء، وطريقة تنفيذ المهمة الموكلة لها.

وأثناء القيام بمهماتها، قد تبرز معطيات جديدة، لها مدلولات أخرى تساعد على التعرف بهذه الاشياء، فالم أن مثلاً لم تخلق فقط للإنجاب، والرجل لم يخلق فقط لتكسير الحطب، والحصان، ليست مهمته فقط أن يحمل على ظهره ما يريده الإنسان منه، حتى الجدار ليس فقط من أجل ان يحمي الناس الذين يعيشون وراءه، والكرسي ليست مهمته، فقط أن يستقبل المتعبين ليستريحوا عليه.

(خزيمة علواني) فكر كثيراً بهذه الاشياء، وفكر أيضاً أن ترتيب وظائف هذه الأشياء، ليس بالضرورة من أجل خدمات تقدمها للآخرين، فكر (خزيمة) بأسلوب جديد في إعادة ترتيب هذه الأشياء أولاً، وبتعبير جذري لمهماتها الاساسية، خاصة إذا كان في الحياة أو المجتمع حالات مرضية، أو استثنائية.

كان (خزيمة) يدفعنا لأن نتأمل ونفكر معه، ترى ماذا يحصل لو أن (الحصان) وهو أحد رموز الحرية، قد كسرت ساقه، أو رمي بسهم حسام اخترق جسده الجميل، ماذا يحدث لو أن الطيور الملونه المغردة في الطبيعة تحولت كلها إلى طيور سوداء، كالغراب، ونسيت حتى مشيتها وصارت لا تعرف لماذا هي موجودة وما هو دورها في الحياة؟

خزيمة علواني

خزيمة علواني



خزيمة علواني

(الملاعب) التي تستوعب مجموعات من الرياضيين الأصحّاء، ألا يمكن ان تتحول الى ساحة إعدام لكل القيم الخيرة والصحية في الحياة، تماماً كما حدث أيام (الرومان) عندما وظفوا مدرج الكولسيوم في (روما) لمغالبة الوحوش، والاستمتاع بتعذيب الانسان، وهو يقاتل دفاعاً عن حياته، قتالاً غير متكافيء، بين الوحش الجائع الكاسر، والانسان الاعزل من كل سلاح!

ترى لو حاولنا ان نتابع تجربة (خزيمة علواني) في لوحاته منذ بدايتها حتى اليوم ألا نرى أن التطور والتغيير الذي طرأ على اسلوبه، جاء منطقياً ومتسلسلاً، دون طفرات أو قفزات مفاجئة.

الجواب نعم، لأن أهم ما يميز (خزيمة)، انه يرسم باستمرار، كل يوم يرسم، كل ساعة يرسم، وفترة معه حتى أثناء تناوله الطعام، حتى وهو في قاعة السينما، قلمه يعمل دون تردد كأنه يسجل الخاطرة السريعة العابرة التي يعرف كيف يستوقفها بدقة، ويعرف كيف لا يضيع الصدفة، والصدفة لا تأتي إلاّ لمن يستحقها، ويبدو أن (خزيمة علواني) يستحق هذه الصدف العابرة، والتي تمر أمامنا مئات المرات ولا نعرف كيف نستفيد منها.

(خزيمة علواني) ينظر الى الشكل، أي شكل كان، ويبدأ في خياله بناء صورة جديدة لهذا الشكل، بمهمة



حزيمة علواني

جديدة، بشكل جديد، بلون جديد، بحركة جديدة، حتى انه عندما يعيد رسم هذا الشكل تجد نفسك أمام شكل لا يمت الى الشكل الأصلي بأية صلة.

فالحصان الجامح، وجدناه في بعض اعمال (خزيمة)، مهيض الجناح مكسور الخاطر، راكعاً أمام كتلة نار اندلعت فجأة أمام (الحصان) و(المرأة الجميلة العارية) تحولت في بعض اعمال (خزيمة) الى تمثال من خزف أو طين أو جص، لا حياة فيها، ولا حركة.

أما الآثار، والأعمدة الكورنثية والأيونية، والدورية كالتي ندرسها في تاريخ العمارة الإغريقية، فقد تحولت في بعض لوحات(خزيمة) إلى قواعد وكتل، صماء، تحمل بقايا الانسان المحنط المقهور، المعزول عن الحياة والناس،



خزيمة علواني

وحتى الملاعب الفسيحة التي كنا نتخيلها صالحة للألعاب والمباريات الجماعية، شغلها (خزيمة علواني) بخطوط توحي بالمنظور الهندسي، مليئة بالظلال السوداء القاتمة، لمجموعة هذه الضحايا من الإنسان والحيوان والاشياء.

كيف يبدأ (خزيمة علواني) في التفكير باللوحة؟

أولاً: مرحلة التأمل والتفكير والحوار مع الذات، فعندما يرى أي لوحة لفنان كبير مشهور، يبدأ في توظيف خياله، من أجل إيجاد مهمات اخرى، لكل عنصر من عناصر تلك اللوحة، في إضافة خط أو مجموعة خطوط، في استعارة جزء من الشكل، أو أكثر من جزء منه، يحركه تحريكاً بطيئاً على سطح اللوحة، إلى أن (يكتشف)، هنا بداية المسألة عند (خزيمة).

ثانياً: الاكتشاف: يكتشف من خلال هذا التحريك الجزئي، أو الكلي للاشكال الموجودة في اللوحة، يكتشف علاقات جديدة، هو يخترعها من خلال حركة قلمه، التي لأشهد أتتحرك حتى تغير مهمة الطاولة الى مهمة جديدة، لها علاقة بالفن، ولها علاقة بالجمال، ولها علاقة بهدف أي [مضمون] هو يحدده أثناء ممارسته الرسم مباشرة فوق اللوحة الأصلية.

ثالثاً: ماذا يفعل في هذه المرحلة: إن (خزيمة علواني) يجرد الأشياء من مهماتها الوظيفية الأصلية ويضعها في شكل جديد وحركة جديدة، من خلال خطوط أو ألوان، أو تكوينات، تحول وظيفة ذلك الشيء تحويلاً جديداً وكاملاً، علماً بأنه لا يعدم كل عناصر ومعطيات



خزيمة علواني

الشكل الأصلي، بل يستعير منه ما يريد، ويتجاهل ما يريد، فيكون له ما يريد.

رابعاً: اعـجب خزيمة علواني ببيكاسو، وأعجب بألغريكو وأعجب برامبرانت، واعجب بدُرّر، واعجب بتشيمابوي، وديلا روبيا، وبفناني ما قبل عصر النهضة، وفناني عصر النهضة.

أعجب بكل هؤلاء، ولكنه لم يتقيد بما جاؤوا به في لوحاتهم، أعجب بكوكوشكا وماكس ارنست، وغويا، وسلفادور دالي، وفرنان ليجيه، ولكنه لم ينقل عنهم ولم يقلدهم، ولم يحاول أبداً أن يحاكي اساليبهم في الرسم أو اللون أو التكوين؟

إنه فقط كان يبحث في لوحاتهم ماذا يخدم فكرته، وما الذي لالزوم له، في تكوينات هو يصنعها بخطوط سوداء، يمررها فوق الشكل الذي يريده، يتوقف عند زاوية، أو بقعة من اللوحة فيرسم فوقها شكلاً جديداً مبتكراً، قد لا يكون له أي صلة في الشكل أو المضمون مع اللوحة الأصلية.

انه يرى في هذه اللوحات المتعددة، وسيلة لتحريض خياله، وسيلة للبحث عن اشكال والوان وتكوينات، هو، نفسه يبتكرها ويحركها، بحيث تتغير قوام تلك اللوحات، ولا يبقى لها في التصميم الجديد أي أثر فاعل، لأن (بيكاسو) في لوحات (خزيمة علواني) تحول من (بابلو بيكاسو) الى (خزيمة علواني) وبطريقته هو، وبالوانه هو، وبخطوطه هو.



خزيمة علواني

خامساً: لـو اتيح لنا ان نراجع مجمـوعة الرسوم السريعة والدراسات والرسوم التمهيدية (خزيمة علواني) في فترة الذي يلازمه باستمرار، لعرفنا كيف نبرر له تعامله الجديد مع لوحات عمالقة الفن عبر التاريخ.

إن (خزيمة علواني) يرسم بالخط الاسود، اشكاله على مساحة بيضاء، تماماً، عناصر أصلها انساني، أو حيواني، أو أي شيء آخر، يرسمها بكل اهتمام، وبربط محكم فيما بينها، إذ لا يمكنك ان تقسم هذه الاشكال أو تفرقها عن بعضها، كأنها نسيج متماسك، كل جزء منه مرتبط بالآخر، مع تحوير أساسي في تفاصيل هذه الاشياء، فالحصان لا يرسمه كما هو في الطبيعة، بل يختصر من تفصيلاته الشيء الكثير، وكذلك، المرأة، والطفل، والآثار، والقطة، ككلها اشياء يرسمها (خزيمة) بقصد وضعها على شكل متحرك فوق مساحة فسيحة، كانت في يوم من الأيام ملعباً أو شارعاً او ساحة لمدينة عريقة غيرّها الزمن، وحولها إلى ساحة صامته ساكنه، غير مأهولة بالناس.

إنه يضع أشكاله فوق هذه المساحات، دون أن يلزم نفسه بوضعها على أرض صلبة، أو بشكل له صلة بالواقع، بل يرسمها أحياناً وكأنها تطير، أو كأنها تسبح في الفضاء، ورغم انشغاله بهذه الأساسيات فإنه لا ينسى الألوان الشعبية، والزخارف التراثية، في ملابسنا وفي أثاثنا، وفي السجاد، والبسط وفي الاثار، إنه يستلهم من هذه الاشياء الكثير، الكثير في تلوين ورسم جزيئات



خزيمة علواني

عناصرة الاساسية في:

سادساً: شيء آخر قصده خزيمة علواني وبعمد وبتصميم مسبق:

وهو انه أعطى لخلفية لوحاته لوناً رمادياً موحداً بدرجاته المختلفة، أما عن عناصره التشكيلية التي تتقدم اللوحة وتواجهه العين مباشرة فهي ملونة، بل غنية بالألوان، الشعبية في مضمونها، والتراثية بوحداتها التفصيلية.

وعمد الى هذا الأمر لسببين اثنين:

الاول: ليشعرك خزيمة بأن الخلفية بما فيها من عمارة، وامتداد حتى الأفق ومنظور هندسي دقيق لهذه الابعاد، هذه معطيات ثابتة لا تتغير، والمتغير والمتحرك هي الأجزاء الملونة التي ترمز الى الإنسان أو الحيوان أو الأشياء الاخرى المرافقة لها.

الثاني: تشعر وانت تتأمل اللوحة من خلال الخلفية الثابتة والعناصر المتحركة، أمامها ان هناك فراغاً كبيراً بين الاثنين، وهذا ما اعطى للوحته البعد النفسي غير المنظور لاول وهلة، انه يدعو الحاسة البصرية لترى الاجزاء الملونة اولاً، المتحركة، ثم ينظر الى البعد النفسي الثاني المتمثل بالارضية الثابتة التي يتم عليها استعراض كل هذه الاشياء، كأنما يريد ان يقول ان الثابت هو الارض والمتحرك العابر هو ما فوق هذه الارض.

سابعاً: ماذا يريد خزيمة علواني أن يقول:

انني اتصور (خزيمة علواني) امام خيارين اثنين:

الأول هو اعادة توظيف الاشياء باسلوبه هو؟

الثاني: اعطاء هذه الاشياء مدلولات ورموز يحرض فيها فكر وخيال المتلقي، ليشاركه في البحث عن المعاني الانسانية، والأهداف النفسية العميقة، وراء هذه الاشكال، خاصة عندما يضيف اليها لهب النار أحياناً، أو الضوء القادم من جهة واحدة، أحياناً اخرى، أو عندما يحبل الدخان يغلفها، كلها أو جزء منها.

إن قراءة لوحات (خزيمة علواني) تبدأ بالتفكير معه منذ تأمله الاشياء، وهي في الطبيعة، الى اللحظة التي تتغير فيها وظائفها في المساحات الكبيرة التي يطرحها في لوحته.

ان لوحاته هي دعوة غير مباشرة للتأمل العميق في الحياة والناس، والأفراد، والاشياء، ويروح تصادمية، جادة، اساسها القلق، والحركة، والتحدي البصري لكل ما هو مألوف، وكذلك مواجهة الفكر التقليدي العتيق بطريقة جريئة وجدّية ونافذة حتى اعماق الوجدان، دون أن ينسى هويته البيئية التي تعتمد التراث العريق نبعاً لا ينضب للخير والحق والجمال.

خزيمة علواني والأبعاد الأربعة للتجربة

طارق الشريف

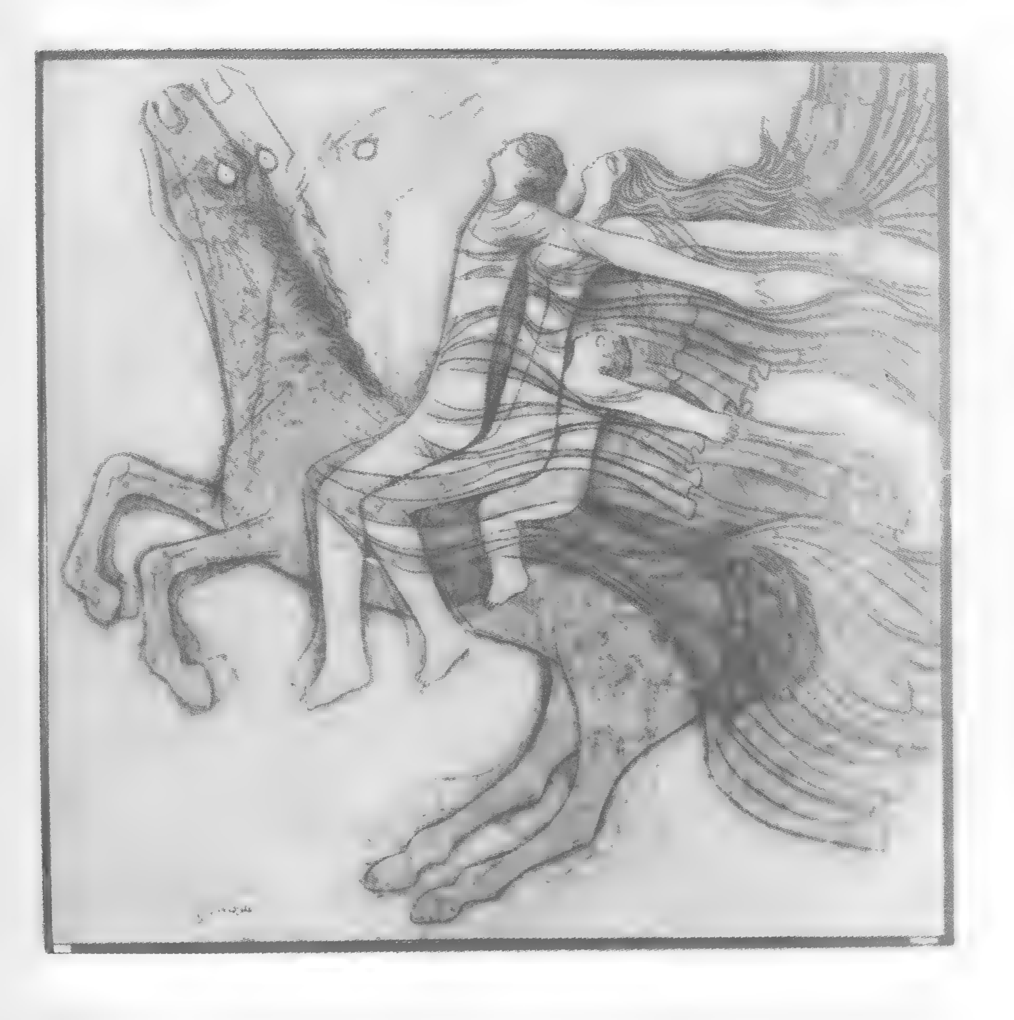
حين رأيت أول معرض أقامه الفنان (خزيمة علواني) في العام [١٩٦٤]، بعد عودته من الدراسة قلت:

- انه فنان موهوب وقادر على الرسم الدقيق بالخطوط وحدها، ورسم الأشخاص بالدقة المطلوبة، ويملك الامكانية لرسم الأشخاص وتحويرهم وفق ما يرغب. وبعد جولة في المعرض، ودراسته وتحليله، اكتشفت فيه العديد من الأمور الهامة، والتي يمكن أن نحددها بأربعة أبعاد، تغطي التجربة وتحدد مساراتها.

أولها أن [خزيمة علواني] كان من الفنانين الذين أتقنوا الدراسة الأكاديمية وتحليل الوجوه والأشخاص، والتعبير بالخطوط والظلال عن الموضوعات.

وفي نفس الوقت، نرى المحاولة الجادة لدراسة البناء المعماري الهندسي، وتحليله ورده إلى التشكيل المعماري، الذي يميز التكعيبيين، والتي تمثل الجانب الثاني الهام في التجربة، وإن لوحة [تكوين] المعروضة، تعطي الفكرة عن هذه الميزة الهامة، وتدل على صلته العميقة بالفنان [بيكاسو]، الذي كان له التأثير الكبير على أعماله الأخيرة.

وعرض عدة تصاميم في [الديكور المسرحي] والتي أخذت شكلاً رمزياً تعبيرياً واستعان بالتحليل التكعيبي للأشكال، وتقديم لغة خاصته به لها حضورها المتميز، والتي تجلت في المسرحيات التي صمم لها الديكورات، وكانت تتمتع بميزة الحضور المؤثر على الجمهور، وتجلى هذا في التصاميم للمسرحيات، التي تمثل بعداً جديداً ثالثاً له أهميته الكبيرة.



خزيمة علواني

وفي التجارب الأخرى التي عرضها أحسست بأنه يسعى إلى تقديم الواقع، ممزوجاً بالخيال أو الحلم، وكذلك يفعل الفنانون السيرياليون، وكان هذا البعد، امتزج الواقع بالحلم، هو الرابع.

وكنت دوماً أشعر أن الفنان [خزيمة علواني]، فنان يمزج بين هذه الأبعاد الأربع، تارة يلح على [الواقع] في الرسم، وأخرى يلح على الوجه المشوه، أو يضيف إليه أجواء التحوير، التي تقدم العالم السيريالي والتعبيري، والعوالم الداخلية التي تعتبر البداية أو المنطق، منها ننطلق، وإليها نعود، أو ليس علم [الحلم]، فيه الواقع يمتزج بالخيال، والخيال يرتكز على اللاشعور، الذي نقع تحت تأثيره، حين يرسم الفنان، وهو في لحظة بين الوعي واللاوعي، ويتجاوز النقل عن الواقع، وإعادة رسمه بابداع خلاق. و[ديكور المسرح]. . . ظل المسرح مصدراً للوحي أخذ عنه، كل لوحة رسمها، هي ديكور مسرح، تقدم المسرحية عليه، وهو يمثل الخلفية لكل شيء، أو هو الشيء الذي نراه، ونعتبره الأساس، ونرد الأشياء إليه.

* * *

وكان المعرض الثاني نظمه في العالم [١٩٦٨] في المركز الثقافي العربي بدمشق، وفيه الإضافة إلى التجربة المكتسبة، وقدم بعداً جديداً، حين تصدى للمواضيع السياسية الراهنة، وفي هذا المعرض، بدأ [خزيمة علواني] يتفاعل مع المواضيع السياسية التي تمثلت في القضية الفلسطينية، وأشكال المقاتلين، من الفدائيين، وقد

خزيمة علواني



خزيمة علواني



حزيمة علواني

رسمهم ضمن المغاور والجبال، وبدأت الصورة تتوضع أكثر، من خلال اللوحات المرسومة، إنه [فنان ملتزم] بقضية الإنسان ونضاله من أجل الحياة الأفضل، وله رؤيته الخاصة، التي أعطت الأشكال الحديثة من التعبير، والتكوينات ذات الطابع المتميز، وقدمت وضوح شخصية [خزيمةعلواني] في الأربعاء الأربع . . . مضافاً إليها الموقف السياسي.

وقد أخذت تجربته شكلها الخاص، حين رسم [الحصان]، ومن الواضح أن هذا البحث قد قاده إلى [التراث العربي] وما فيه، وفسح المجال أمامه كي يدرس مرة أخرى شكلاً فيه الميزات التي تساعد على الخلق إذ بدأ يبحث في التحولات التي يأخذها الحصان، تارة مع الفارس وأخيراً من دونه، وأحياناً قليلاً، أو متحرراً لكل أشكال القيود رغم السهام المصوبة إليه.

وقد أخذت الأشكال تتعدد حسب الموضوعات، وتحمل المعاني الرمزية وما يمكن أن تفسحه من آفاق التعبير اللامتناهية، وفيه التنوع في الحركات المختلفة، وفيه اللغة التعبيرية التي تضفي على الحصان [المعاني الإنسانية] والربط بين الفن السياسي الملتزم، والرموز، والجوانب التشكلية التي تدل على قدرته على التصرف بالشكل، وجعله يتحول تحولات لا متناهية، وتوصلنا إلى ميزة أخرى هامة وهي قدرته على استنفاذ الشكل المرسوم،





خزيمة علواني ▲ ▼

خزيمة علواني ▼ ▲



خزيمة علواني



خزيمة علواني

ولهذا لا يرسم الواقع بل يسعى إلى التجديد، الذي يملك المعاني المولودة، والطاقات الايمائية التي تجعل الشكل يملك طاقة تعبيرية هائلة.

وبرزت التشكيلات التي تأثرت بالمدرسة المستقبلية في هذه الفترة، واستعان بها لتقديم الحركات اللامتناهية، وهكذا أصبح أسطورياً لقدرته على التحول والتصدي والمقاومة، وله ألف شكل وشكل . . . يتحول إليها.

وحين رسم لوحته عن [معركة اليرموك]، وهي لوحة جدارية ضخمة، قدم فيها المعركة التاريخية، وأعطاها الشكل الذي يحمل الاسقاطات على الواقع المعاصر، واختار اللحظة المناسبة التي اندفع العرب فيها ليوقعوا جيش الروم في الخندق، وظهر البيزنطيون في القسم الأيسر، مدججين بالسلاح، ورسم العرب في القسم الأيمن بصياغة بسيطة، بعضهم ركب الخيل بلا سروج، وأعطى التناقض بين الجيشين بوضوح تام، وجعل شعار العرب طائر السلام، واختار طائر البوم شعاراً للروم، وأظهر هدوء القسم الأيسر وثقله، وحركة القسم الأيمن وحيويته، وظهر البطل [خالد بن الوليد] ممتطياً الجواد الذي أصبح له أكثر من رأس، وعدة أرجل، وذلك على حيويته، واندفاعه للقتال مع [خالد بن الوليد].



خزيمة علواني

وظهرت النسوة يحاربن مع الرجال، كما قدم الأطفال، ليوحي بحرب شعبية كاملة، وصور [العرب] يحملون الآن الزراعة، دلا لة على الرغبة في احياء الأرض، وهم يستخدمون هذه الأدوات.. إذا عز السلاح.

وقد استفاد من بعض الأشكال الفنية التي أخذها من المنمنمات العربية، فأزياء النساء من الواسطي، وهناك حركة تذكرنا بما فعله (الواسطي) في قافلة الجمال الشهيرة، حين جعل الرؤوس والأرجل، تتداخل معبرة عن الحركة، وموحية بالخط اللامتناهي، الذي يمثل التأثيرات بالتراث العربي، الذي أصبح يمثل بعداً جديداً، تكامل في اللوحة، وأخذت أبعاده.

وكانت المرحلة الجديدة التي سافر فيها إلى [باريس]، ليتابع الدراسة، وعاد بعدها ليضيف الشيء الجديد إلى أعماله، وهنا الاضافة التي تدل على أن [خزيمة علواني] يتجدد بما يراه، ويتفاعل معه، من أحداث مأساوية، ويضيف إلى الفن كل مرة ما هو جديد معبر.

إذ لم تعد الأشكال المرسومة الجميلة والملونة، بل ازدادت غرابة وبعداً عن كل ما عرفناه في الماضي، وهنا نراه يستجلي العوالم الجديدة، العوالم الموحشة، عالم الوحوش الأسطورية، والأشكال الخرافية، التي تهاجم الانسان، وأراد أن يعطي الوجه الآخر للعالم... الوجه المظلم.

وعادت الأشكال السيريالية، التي عرفناها في الماضي، وأصبحت تمثل الكوابيس، وتدل على الوجه البشع للواقع، وهنا يؤكد أن هذه الرسوم ليست أضغاث أحلام، بل حقائق نراها الآن في كل مكان.

لكن الشيء الهام في هذه المرحلة هو إعادة رسم لوحة (الغورنيكا) لبيكاسو في عدة تجارب هامة، وبحث عن الأشكال الفنية الجديدة الملائمة، حتى تكون اللوحة، أو اللوحات التي يعاد تنفيذه، ومرة أخرى نرى الالتزام السياسي الذي يأخذ بعداً جديداً، وعن طريق إعادة التأليف، والاسقاطات، حتى يصبح العمل الفني قابلاً لأخذ عدة أشكال حسب الرغبة الكامنة عنده.

إن [خزيمة علواني] قد أعطى البعد الجديد في هذه اللوحات، من تحويرات لتقديم المواضيع المرتبطة بقضايا الأمة العربية، وادخالها إلى لوحته، عبر الرمز والتشكيل الحديث والمواضيع السياسية، والجو المسرحي، لتكوين لوحته متكاملة تجمل كل الأربعاء الماضية التي رأيناها متفرقة، وتجمعت في عمل واحد، له صلاته (بالغورنيكا)، والاضافة الجديدة في الأشكال والمعاني.

الرّاحلون جسداً والباقون مآثر إبداعي

عبد الله أبو راشد

مدخل :

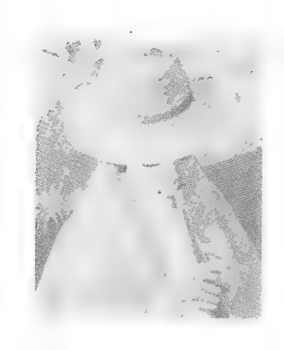
حينما يوحد (الموت) ما بين الشباب ولغة الابداع البصري ، تكون قدريته الفاصلة قد وقع صهيلها في ليل الحزن الطويل ، أغنية مؤلمة الكلمات ، مؤثرة اللحن والصدى ، ويكون السلوان ، والتذكر ، وذكريات الأيام الماضية هي النشيد ، ويصبح للإبداع الفني ايقاعات جديدة متأصلة ، في سمفونية الحياة ، هكذا كان الراحلون الفنان التشكيلي (مصطفى يحيى) والفنان التشكيلي د . (زهير التل) جمعها الموت) مصادفة في لحظة افتراق حاسمة مع بدايات الأشهر الأولى للعام ١٩٩٦) ، فكانت القواسم ما بينهما مشتركة (الموت – الشباب . الإبداع)، مترادفات متكاملة لجدلية أبدية محدودية الزمن في ديمومة الجسد. وخلود اللوحة التشكيلية عبر العصور شهادات توثيقية ، لرجال عاشوا حياتهم ، بحلوها ومرها ، تجارب حاشدة بالعطاءات ، ويمكننا تناول هاتين التجربتين) التشكيليتين ، في كل منفصل خدمة لمنهجية البحث ، ولأحداث نوعا من المقارنة الوصفية ما بين النتاج الإبداعي لكليهما في سياق كشف النقاب ، عن مآثرنا التشكيلية الإبداعية ، ونوع من الوفاء والامانة التاريخية والنظرة الإنسانية في تكامل وشمولية الفن والحياة التي يمثلها كل منهما .

أولاً : « مصطفى يحيى »

ها نحن نلتقي ثانية في حبر (الورق) تجمعنا الفجيعة في رحيلك الأبدي ، والمفاجيء على حين غرة و ودون سابق ، انذار ، انه ملكوت الموت هذا الفيصل القاطع ، الذي يهوي بظلالة المتشحة بالسواد، حزناً عميقاً في النفوس ، ومفارقات القدر، هي التي تجعلك تموت في ذات الشهر ، الذي ولدت فيه منذ ستة وخمسين عاماً ، مسألة تحتاج لوقفة تأمل مع الذات ، ورثائي لك هو من نوع آخر تجسده هذه المقالة :

إن الدخول في عوالم الفنان التشكيلي السوري العالمي الراحل (مصطفى يحيى) [1] مثيرة للجدل وتحتاج من القارىء والناقد مجموعة من الأسس المعيارية والمقومات من امتلاك البداهة الحسية ، والنظرة التأملية الفاحصة ، والثقافة الفنية المتعمقة ، المعرفة الدقيقة لحياة الشخصية ، ومكانته الفنية في ساحة التشكيل الفني ، بحيث ترتقي إلى مستوي الالية التعبيرية والأداء الفني والتقني لفنان متمرس الفني ، مبدع له حضوره الخصب في ساحة العمل الابداعي منذ أكثر من ثلاثين عاماً خلت ، مليئة بالجهد والبحث والاكتشاف وصولاً إلى ما هو عليه الآن من مكانة فنية في سماء النجومية كفنان محترف اتخذ « ايطاليا » مستقراً لإقامته .

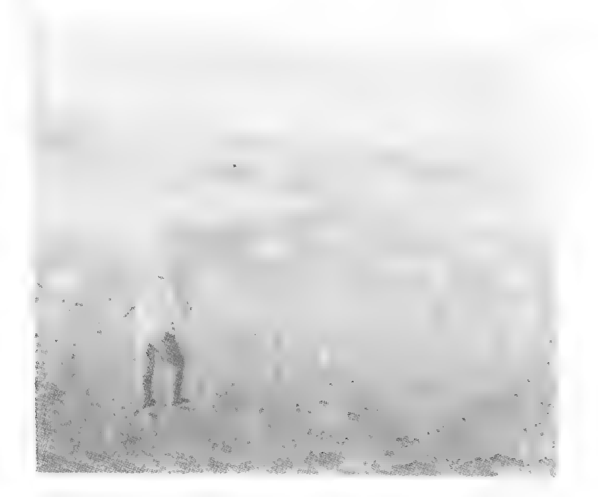
إنه بكل المعايير والاتجاهات فنان متميز شامل مُشبع بالفرادة التعبيرية ، والأسلوبية المنهجية في تعامله مع لوحاته وزسرار البناء الدرامي، لأفكاره ورموزه وتقنياته ، امتلك كل مقومات العمل الإبداعي



النشودة الحياة - مصطفى يحيى



مصطفى يحيى - ذكريات



مصطفى يحيى - البذار



مصطفى يحيى - الصيد

وحرفية الأداء المتقن في صياغات تشكيلية يوحدها وحدة الموضوع والأصالة التعبيرية المبلدة بالخصوصية بكل تفاصيلها ، فهو قريب من النفس ، نتاجة الفني يحدث نوعاً محدداً من التآلف الحميمي ما بين جمهور المشاهدين ، ومكوناته الإبداعية، سواء أكانوا أفراداً عاديين ، أم هواة ، أم نقاد ، أو فنانين محترفين ، لأنه في شكل عمله ومحتواه ، ومفرداته التعبيرية ، والتقنية في شخوصة ، وأماكنه لا تخرج عن سياق الهم الانساني، ومعاناته من أجل لقمة العيش وما يتخللها من معان أخلاقية واجتماعية وجمالية ، فهي صور يومية معاشة لأنماط بشرية محددة استطاع الفنان الراحل بما لديه من من حس بديعي ، واستقراء داخلي ، لمكنوناته الذاتية المختزنة ، في « اللاشعور » ، ومقدرته الفنية وتمكنه في التعامل مع أدواته ، وخاماته المتوفرة ، الوصول إلى هذه التوليفات الشكلية المبدعة في علاقات خطية ولونية آخاذة في لوحات تعج بالجمالية والاثارة.

العنصر الأكثر بروزاً في لوحاته (الانسان) كمكون أساسي دائم الحضور في كل لوحاته والتعبير الواقعي عن هذه التكوينات الانسانية بأبعادها الاجتماعية والقيمية ، وبألوانه وتقنياته الخاصة تمثل السمات الواضحة والقواسم المشتركة ما بين عموم أعماله ، تجده يتخذ من اللقطات الفردية « البورتريه » ومن مواسم الحصاد والزراعة ، وعمال المياومة والصيادين وذكريات الطفولة ومعاناة البسطاء المكافحين





مصطفى يحيى - بورتريه شخصية



مصطفى يحيى - من واقع الحياة



في الحقل - مصطفى يحيى -



ألم إنساني - مصطفى يحيى





رحيل - مصطفى يحيى

وسواهم مجالاً حيوياً وما هي إلا مدلولات تعبيرية لفنان منغمس بطريقة ما بهموم العامة ومشكلاتهم باعتبارهم شواهد عصره صاغها في لغة بصرية تصويرية لتكشف حقيقة الأشياء والأفراد في أحداث ومواقف مثيرة للفضول والدهشة، وهي بلا شك تمثل انعكاسات لذاته كحالة انسانية متجذرة في أعماقه تجد في محدداته الشكلية ، نوعاً من الإلفة، الود والوصل ما بين حقيقة الواقع، وزخم الخيال ، وناتج وعي مدرك يصور عمق تجربته الحياتية من ترحال دائم ما بين الوطن الأم «سورية» وأماكن دراسته الفنية المتعددة ، أو في «ايطاليا» مكان اقامته الدائمة ، حيث صقلت موهبة الفنان الراحل بالشكل ، الذي نراه الآن في أعماله كنوع من التآلف والتمازج الفكري، والخبروي لثقافات انسانية الملامح ملبدة بروحانية الشرق ، وعبقه وبشفافية الغرب ، وتقنياته ، مسقطه ذاتها كمدلولات منطقية لمكانة الفنون ودوره الوظيفي في حياة الشعوب .

تشكل لوحاته في ألوانها وخطوطها وإيقاعها ونمطية أفكارها تناغماً صوفياً مع روح الفنان المرحة ، حيث تأخذ ملوناته أنماطاً ابتكارية «تقنوية» منسجمة اللمسات ، والتدرجات ، والتوافق اللوني ، مليئة بالجرأة والتحدي والتمرس الذكي مع (سيكولوجيا) اللون في ضربات ريشة رتيبة تظهر أناقته في تموجات حركية مؤثرة، ومحددات خطية مشوبة بالدقة الأدائية والحدة التعبيرية، وتمثُل درامي لأسلوبية النحت الجداري حيناً ، وفراسة الحفر «الغرافيك» حيناً آخر وجمالية ومنهجية التصوير في ملامسة (الحبيبية) والتي تمثل مجال اللوحة التقني ، وتظهر مقدرة الفنان الابداعية في تعامله مع الخامة وتوزع الكتل والمساحات والعناصر المكونة للوحة بأسلوبية متفردة تأخذ سماتها وخصائصها من ذات الفنان التأملية في شخوص ، مناظر وخلفيات ملبدّة باحساس المصور، (وتأملية النحات ، وتقنية الحفار ، وما اتباعه منهجية اللون الأحادي مونوكروم) ، في تدرجاته المتوافقة ، أم ألوانه الزاهية الداهشة ، والتي

يشكلها في توزع البقع الضوئية والظلال تناقضاً أم تآلفاً ، توزعاً واتساعاً إلا أفعال قصدية من قبل الفنان لادخال المتعة والحيوية والحركة للتفاعل مع معطياته في قوالب تشكيلية محببة ، فالمحتوى لديه ليس مأخوذاً عن أنموذج « موديل » ، جاهز وبعد بشكل مسبق ، وإنما هو نسيج لذاكرة مليئة بالصور ، وخيال جامح خصب في تداعيات ، وأفكار ، مصوغة كنتاج روحي « اللاشعور الداخلي » وكحالة من الهذيان والاندماج الكلي مع الالهام الروحاني للعمل الفني وعشق دولة لا حدود له .

إذاً ، ألوانه تميل إلى الدفء والتجانس والانتقال الرتيب ما بين مشتقات اللون الواحد ، وأخرى متناقضة ضة في حدتها وقصيديتها ، وفي أغلب الأحيان تأخذ من ألوان « الطيف » تجسيداً ، لعوالم تقنية نحتية الإيقاعات الجميلة ، ومن تقنية « الرسم الجداري » أسلوباً في معالجة جديدة ومتطورة وخارجة عن مألوف « الفريسكو » من حيث المساحة التلوينية والبنية المكانية ، ألوانه ترابية المنشأ ممزوجة مع مواد فنية متعددة تأخذ من الفرشاة والمدحلة حيناً مجالاً ادراكياً للنتاج الفني

الهوامش :

(١) ولد الفنان العالمي « مصطفى يحي » في مدينة مصياف بسورية يوم الثاني والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٤٠ ، وتوفي في الشهر ذاته كانون الثاني عام ١٩٩٦ في حادث سيارة مؤسف إبان زيارته لذويه وكان نيته رسم وتصوير معالم بلدية الجميلة .

(٢) درس الفنان الراحل في أكاديمية الفنون الجميلة بروما (ايطاليا) وتخرج منها بعد أن سبق له الدراسة والتخرج من اكاديمية « سان مادريلنا » في سان فرناندو .

(٣) من أحاديث الفنان الشخصية في لقاء ودي معه إبان زيارته لمدينة دمشق وإقامة معرضة الفني في مكتبة الأسد في الفترة الواقعة ما بين (١٠ – ١٧ – حزيران – ١٩٩٥)

٢ - في تجربة الفنان التشكيلي السوري الراحل
د . (زهير التل) الابداعية

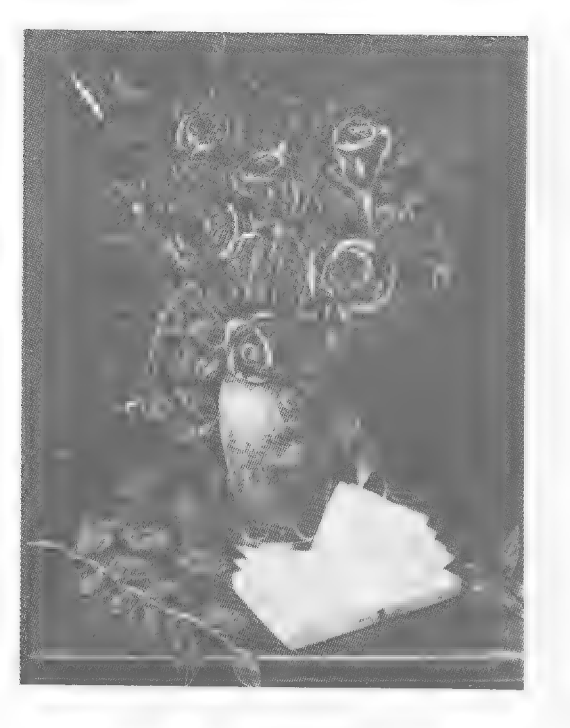
ثلاثة وأربعون ، ربيعاً ، صيفاً ، خريفياً ، وشتاد ، ويتوقف القلب عن نبض الحياة وتصعد الروح عالياً في السماء ، ويوارى الجسد في التراب ، ويورق الحزن أحياناً أناشيد رثاء ويبقى الأثر الخالد « أسوه حسنة » تجسدها الأعمال واللوحات الفنية المبدعة ، فياضة ، جياشة ، حانية تعبق بالحياة مُخلدة ذاتها ومبدعها ديمومة حاضرة في ذاكرة الناس والتاريخ وثائق جمالية تلخص تجربة وحياة انسان شكل الموت لديه فيصلاً حاسماً في رحلة العمر القصيرة ، إنه الفنان التشكيلي السوري المبدع (



صورة شخصية - زهير التل

زهير التل) الذي رحل عنّا مُبكراً ، تاريخاً لنا ارثاً فنياً زاخراً بالعطاء ، وحضوراً مميزاً في ساحة التشكيل السوري المعاصرة ، وعلاقة بارزة في مجال المدرسة « الكلاسيكية » بالفن تتجاوز في أسلوبيتها الفكرية والتقنية العديد من التجارب الابداعية المحلية والعربية والدولية ، وهذه التجربة الابداعية تحتاج بلا أدنى شك لكل رعاية وثوثيقية لفن يرسخ حضوراً بصرياً في ذهن المشاهد .

لقد اتخذ الفنان الراحل (زهير التل) لذاته منهجية أكاديمية واضحة وصريحة منذ بدايات العمل الفني ، وتفجر كوامنه الابداعية لديه ، وشغف حتى « الثمالية » في اتباع المنهج (الكلاسيكي) والمثالية الفن ، وبقي وفياً وأميناً لهذا الاتجاه طيلة حياته الفنية ، وحتى آخر لوحة نفذتها ذاته المبدعة ، ومؤثر دلالي لهذا التوجه باعتقادي له ما يبرره ، أولاً نمط تربيته الأسرية المثالية النزعة باعتباره (انسان ريفي) تربى في كنف عادات ، وقيم اجتماعية أوبيئة جمالية ، (الزبداني) مكان ولادته



طبيعة صامتة - زهير الكك

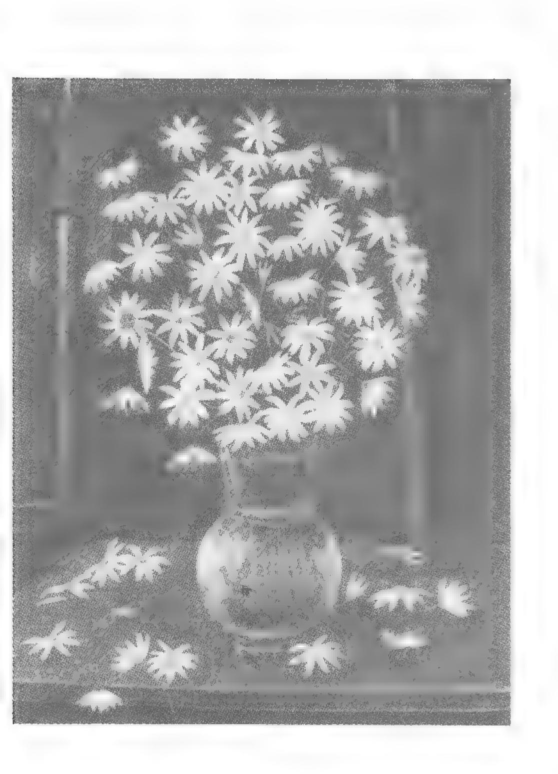


الحصاد - زهير الكك

مقبرة الشهداء - زهير الكك



طبيعة صامتة - زهير الكك





الالام - زهير التل

ومـوطنه ، وثانيا مكان دراسته الأكاديمية (موسكو) ، الذي نهل من التجارب الابداعية الروسية ثقافية الفنية منهجاً وقيماً وصقلاً لموهبته على الصعيدين الفكري والتقني هذان المؤشران دفعا بذاته المبدعة للتمسك في أسلوبيته الابداعية وفرادته التعبيرية في التعامل مع الأشياء والشخوص والأماكن في مواقف جمالية آخاذة ، وتجلت هذه الروحية والمؤثرات (سالفة الذكر) في مجمل أعماله ولوحاته لا وقد مر بمراحل تصويرية متنوعة ومتطورة ، وهنا لا بد من الوقوف بعض الوقت على انتاجه الذي شكله (مشروع تخرجه الأكاديمي) حيث جسدت بمصداقية مطلقة وجرأة تعبيرية مدى التزامه بأمته وقضايا شعبه ، ونزوعه الواضح للتعبير عنها باصدق اللوحات ، وقد كان الفنان (التل) سباقاً بالتعبير عن الاتجاهات الفنية الملتزمة وله فيها حظوة ومساحات واسعة من الملونات لا معبراً عن ذاته كمواطن » انسان ، مبدع ، ملتزم بالأحداث الجسام لوطنه وأمته ، مكرساً موهبته الابداعية في خدمة التفاعلات الانسانية والقيمية لمجتمعه، وتجلى ذلك من خلال التوافق ما بين المحتوى (المضمون) والمعالجة الشكلانية (التقنية) في أعمال تنبض بالدقة والحياة والحيوية التعبيرية الصارخة واللون الصافي الذي يشد الجمهور س المتلقي » إلى جمالياتها دون حواجز فلسفية ، ولا مقدمات جدلية تفسيرية ، حيث اتخذ الفنان من (البنية الدرامية) في سياق مسرحي مرتكزاً أساسياً لبناء لوحاته في توزع مدروس للكتل البشرية واللونية من ضوء وظلال ، واظهار دقيق للتفاصيل في توازن ايقاعي متجانس ما بين العناصر المكونة في نسب ذهبية



إلى أين ـ زهير التل

مناظير واقعية ، تظهر من خلالها براعة الفنان ، ونظرته الثاقبة ومقدرة
ـقنية كمصور متمكن سواد في حركة الأجساد والتعبيرات الحسية
لانفعالية ما فوق الوجوه وإن أعمـاله (الدرب – إلى أين – مقبرة
نهداء – الآلام – مآسي – جريحة – أيام الحصاد) وسواها مؤكدة بما
يقطعه الشك على موهبة رائدة في مجال التصوير الزيتي واللوحة
جدارية « الكلاسيكية » .

بعد تخرجه الأكاديمي (دكتوراه) وانتهاء مراحل الايفاد
راسي وعودته لبلده ، تعمقت تجربته الابداعية وترسخت « كلاسيكيته »
صبح أكثر دراية بالخامة ، والتعامل التقني مع اللون والفكرة التعبيرية
وضوعات ، وشكلت المشاهدات المحلية واليومية مناهله الابداعية في
ثة مناهي رئيسة ، الأول في رسم وتصوير مناظر الطبيعة الصامتة
واكة) على وجه الخصوص ، والثاني في تصوير الأوابد التاريخية
دينة دمشق القديمة والزبداني ، أما الثالث يتجلى في الوجوه الانسانية
عبرة في لقطات جمالية من نوع (بورترية) ، في خلق المناخ اللوني
لجمالية في تدرجات متوافقة ، متوازنة تفيض نعومة وشفافية ورشاقة
ناقة جمالية في ملامس الريشة ومؤثراتها التفصيلية في ابراز عوالم للوحة
ومفاتنها ، وواقعية المحاكاة في سياق ، تواصلي ما بين عين الفنان ومهارته وموضوع لوحته ، وكأنه بذلك يجسد من ذاته (كاميرا) من نوع آخر مليئة بالخبرات الابداعية واليثار والدافعية والتقدير لفنان موهوب متمكن كرسام ومصور ملون ظل وفياً لاسلوبيته المنهجية والأكاديمية حتى اللوحة الأخيرة .

بطاقة الفنان :

ولد الفنان « زهير التل » في منطقة الزبداني عام ١٩٥٣ ، وتوفي إثر أزمة قلبية في يوم الثاني من شباط عام ١٩٩٦ .

• التحق للدراسة في كلية الفنون الجميلة بدمشق عام ١٩٧٣ ثم حصل على ايفاد للدراسة في معهد (سوريكوف) للفنون الجميلة بموسكو من عام ١٩٧٤ – ١٩٨١ . حصل على الاجازة في التصوير الجداري .

• ثم ايفاده ثانية للدراسة الأكاديمية العليا لموسكو من عام ١٩٨٢ – ١٩٨٦ وحصل على شهادة دكتوراه (P . G. D) فلسفة في العلوم الفنية .

• أقام ثلاثة معارض فردية .

• شارك في جميع المعارض الجماعية الرسمية في القطر اعتباراً من العام ١٩٨٦ .

وحيد مغاربة
غزارة الانتاج وأصالة الانتماء

طاهر بني

ولد (وحيد مغاربة) في مدينة حلب، وكانت له المقدرة المتميزة في غزارة الانتاج، وتنوع الأساليب، وأصالة الإنتماء الفني، ولقد استطاع أن يؤكد على حضوره الفني في الوسط التشكيلي، إلى جانب عدد من الفنانين وقبل أن يتابع دراسته الفنية في أكاديمية روما؟

فإذا رغبنا في معرفة بداياته الأولى، فلنستمع إليه وهو يحدثنا عن طفولته: [كنت أحب الرسم منذ طفولتي، وكنت أستمتع بذلك، وكان الأطفال يدعونني للعب معهم، ولكني كنت أفضل العزلة كي أمارس الرسم، كانت متعة أقوى مني في بيتي الفقيرة جداً وأحياء فقيرة يسيطر عليها الجوّ المصحوب بالأساطير والحكايا. في (الابتدائية) لم أكن لامعاً دراسياً، كنت أنجح وحسب، لأن وقتي كله كان للرسم، كانت لي مساهمات فنية في المدرسة، كما أقيمت لي معارض شخصية وأنا تلميذ في الابتدائية، كنت أرسم بالشمع مباشرة أمام زوّار المعرض، وذلك بكثير من الخجل والخوف، كان أساتذتي يشجعونني، ويشعرونني بأنني موهوب، فازداد حبي وثقتي بنفسي].

-[في (الإعدادية) استمر العمل على هذا الأساس، كنت أوجه نفسي بنفسي وأفرق ما لم يقنعني من الرسوم، وفي (الثانوية) اخترت الفرع الأدبي لحبي للشعر والأدب، كانت مرحلة المراهقة، مرحلة أحلام، رسمت مناظر طبيعية على شكل بطاقات بريدية كما كانت لي محاولات لرسم الأشخاص، رسمت والدي كثيراً، وجدّي، وأقربائي، بعد المرحلة الثانوية، اضطررت لسبب اقتصادي أن أترك الدراسة الجامعية، وأدّرس مادة التربية الفنية في المدارس، وأثناء ذلك بدأت المتعة، متعة الحصول على راتب، وبالتالي شراء الألوان][1]



صورة شخصية - وحيد مغاربة

وفي مطلع الستينات تبدأ الخطوة الجادّة في دروب الإبداع لهذا الفتى الذي لم يكن قد أكمل العشرين ربيعاً، حيث يتعرّف على الأوساط الفنية، والثقافية بحلب، ويلتقي الأديب [وليد إخلاصي] الذي يجد في رسومه وأعماله ملامح الفنان الحقيقي الذي يبشر بعطاء واعد، فيدأب على تشجيعه، ويفتح أمامه نوافذ المعرفة والثقافة الفنية، ويحدثنا الأديب (وليد إخلاصي) عن لقائه الأول مع الفنان: -[والتاريخ: (١٩٦٠)، شتاء قاس، وبعد الظهر كان قصيراً، إلا أننا أمضيناه سوية، أنا والشاب الصغير، المتحمس والخجول في نفس الوقت، كانت زيارته هي الأولى، وكانت عدة الحديث لوحات صغيرة على الورق المقوى، والبورسلين، رسمها الشاب خلال فترات متقطعة، أذكر أني سألته آنذاك: [لم ترسم]؟ فلم يجب، وظل مدة يتأمل ألوانه الصارخة والبدائية، فأعدت سؤالي، فقال متلعثماً [لا أستطيع إلا أن أفعل](٢)

وتمضي الأيام القليلة، والفنان الشاب يجدُّ في بحثه ورسمه، ويكتب للأديب (إخلاصي): [إنني أنشد البحث عن ذاتي الحقيقية، من خلال التجارب الفنية، الكثيرة، التي كنت أقوم بها، كما حاولت إدراك العلاقات التي تربط الفنان بالطبيعة وتشدّه إليها، وقد خرجت من ذلك بأن الفنان هو [ابن الطبيعة] وهو الإنسان الوحيد الذي يحتوي على أسرارها وأعماقها وأبعادها، وكان لزاماً عليّ أن اتخذ لي، موقفاً وأسلوباً ونافذة خاصة، أنظر بها للطبيعة لأحدد معالم شخصيتي الفنية، وبدأت عملية التركيز، وكان همي أن أرى ما أرسم لا أن أرسم ما أرى...](٣)



وحيد مغاربة



وحيد مغاربة

ويختم الفنان الشاب مرحلة الإعداد هذه بمجموعة من الأعمال الفنية التي تؤكد بحثه ودأبه في اكتشاف عوالم الفن، ويقيم له أول معرض في مركز الفنون التشكيلية بحلب عام (١٩٦١) ويحدثنا الاستاذ (وليد إخلاصي) عن أعمال الفنان في هذه المرحلة:

-[إن أكثر ما يبهج حقاً هو أن يقفز الفنان مسابقاً السنين، ولوحات (وحيد) تشير إلى ذلك، كان اللون عنده مشكلة أساسية، والتكوين كذلك، ابتدأ بالنقل المباشر من الطبيعة الحية والصامتة، وأزاد بعد ذلك أن يهرب من واقع التناغم الطبيعي الصعب الإدراك، فاتجه نحو المساحات اللونية التي لا معنى لها، ولم يستطع أن يستمر في ذلك، اكتشف أن طريق الحقيقة هو غير تلك الطريق، فعاد من جديد إلى نفسه، ليجد أن الألوان قد أصبحت تشكل لديه ثقلاً ذا دلالة قوية، وابتدأ (وحيد) مرحلة جديدة، وأصبح مسؤولاً تجاه عمله وتجاه الآخرين، وإن تطوره الدائب دليل على نضج رائع، وهذا هو شأن الفنان الحقيقي]

وتزداد معرفة الفنان بالوسط الفني من خلال معرضه الأول، ويلتقس الفنان (إسماعيل حسني) الذي وجد في فنانا موهبة حقيقية سيكون لها شأنها في المستقبل، كما يلتقي مجموعة من الفنانين الشباب الذين يشاركونه طموحه وتطلعاته الفنية، فيتعرف إلى الفنانين [أسعد المدرس) و(محمد رضوان اعزازي) و(غياث الناصر) وتقوم بينهم علاقة حميمة تدعمها الهموم المشتركة في الوصول إلى عوالم الفن الفاتنة، فتزداد اللقاءات، وتدور الحوارات حول مسائل الفن ونتاج الفنانين الغربيين

والمحليين، ويزداد التنافس الهادف بين الشباب في صياغة اللوحة الجديدة التي تستوعب الطموحات، ويجدُ فناننا في بلورة رؤيته الفنية من خلال نتاج متواصل، وعمل دؤوب، توّجه بمعرض ثان عام (١٩٦٢) في مركز الفنون التشكيلية بحلب أيضاً.



وحيد مغاربة

ويأخذ اسم الفنان يزداد وضوحاً في الأوساط الثقافية والفنية، ويلقى الترحيب والتشجيع، مما دفع بالفنان نحو البحث، والمطالعة والرغبة في إيجاد هويّة فنية محلية، تستمد مادتها من الواقع والفولكلور، والأساطير:

-[كنت أهتم بردود فعلي تجاه الأشياء والعالم، وكان يهمني أن أظهر آثار الواقع من خلال رؤيتي ومعاناتي، لم أكن أحبّ التسجيل الوثائقي].

وبالفعل فإن انتاج الفنان في منتصف الستينات كان يتسم بالخروج عن التقاليد المدرسية المألوفة، ومحاولة التصوير من خلال رؤيا جديدة [تعتمد على القراءة الروحية وعلى نوع من الحلم الشعبي] وقد ظهر ذلك في معرض مشترك أقيم إبان الخدمة الإلزامية للفنان عام (١٩٦٧) في مركز الفنون التشكيلية بحلب مع عدد من زملائه الفنانين: (أسعد المدرس) و(غياث الناصر) و(وليد سرميني) وبعنوان [معرض فناني الريشة الذهبية].

وحيد مغاربة



وقد تركت ظروف الحرب والقتال التي عاشها الفنان أثناء تأديته خدمة العلم أثراً واضحاً في نفسه وعقله، واستيقظت لديه المشاعر الوطنية والقومية من خلال نشاطات المقاوية العربية والفلسطينية، فظهر ذلك في معرض أقامه الفنان عام (١٩٦٩) في صالة المتحف الوطني بحلب.

وقد ضمّ المعرض تجربة ذات خصوصية، عالج فيها الفنام لوحاته بالأبيض والأسود معتمداً على تقنيات (الحبر الصيني) في خلق تأثيرات عفوية تجسد المخلوقات الإنسانية، ورجال المقاومة العربية في تكوينات تميل إلى الاختزال والتبسيط في طرح الموقف القومي، حيث تظهر شخوصه، وكأنها قطع من المستحاثات التي تؤكد أصالة المقاومة وتجذرها في رحم التاريخ والأرض العربية، وقد نشرت مجلة الطليعة السورية بعض أعمال هذا المعرض.



وحيد مغاربة





كما أشارت إحدى الصحف المحلية إلى أهمية تجربة الفنان في معرضة هذا، فكتب:

[لقد طرح الفنان في لوحته (صليب الأيام الماضية) موضوعاً في غاية الخطورة ألا وهو أن نطرح الماضي الكئيب جانباً، ونمضي قدماً في تحقيق الثورة الحقيقية، وحقق الفنان أمنية الفكر العربي بشكل خاص والشعب العربي بشكل عام في أن تتلاحم القوى لانجاح الثورة العربية الشاملة]

ويبدو أن طموح الفنان في (دراسة الفن) دراسة أكاديمية ظلّ هاجساً يلاحقه في كل خطواته، وعلى الرغم من تطلعاته نحو التجديد في صيغة العمل الفني، إلا أنه كان يريد التأكد من تمكنه من الصيغ المدرسية، خاصة حين كان يرى من حول أعمالاً ذات مستوى أكاديمي جيد، كأعمال (رولان خوري) وغيره، لذلك فقد عمد الفنان إلى تصوير مجموعة من اللوحات بإسلوب كلاسيكي لبعض الشخصيات الأدبية والثقافية في مدينة (حلب) من أمثال الدكتور (سلمان قطاية) والدكتور (طه إسحاق كيالي)، وقد برزت براعته في الأعمال الغرافيكية التي صور فيها العلاّمة [خير الدين الأسدي] والفنان [لؤي كيالي] بخطوط رشيقة ومتزنة تنسج الملامح الشخصية والنفسية بكثير من القوة والرهافة.

وفي مطلع السبعينات يلتقي بالفنان [لؤي كيالي] الذي

كان يرى (وحيداً) فناناً ناضجاً [يمتلك قراءة جيدة في طرح المادة التراثية والشعبية] وتنعقد بين الفنانين أواصر الألفة والصداقة، ويعكف فنانا على الانتاج الفني بوتيرة عالية ليؤكد حضوره في الساحة التشكيلية (بحلب) إلى جانب قرينه الفنان (لؤي كيالي).

وتظهر الروائع المدهشة التي يجمع فيها الفنان كل طاقاته الإبداعية في التصوير وتتألق لوحة وحيد الفنية بعوالمها، مفرداتها المستمدة من (التراث الشعبي)، والمحلي، تحمل طابعاً ملحمياً يمتزج فيه الخيال مع الواقع عبر لغة تشكيلية جرئية، تسهم الألوان الكثيفة والدافئة في إغنائها وتألقها، وتتحاور الأشكال بحيوية في حناياها، حيث تطل الشخوص من خلال الظلال الكثيفة لتعلن حضورها، وتروي الحكايات والمواقف الدرامية التي اختزنتها ذاكرة الفنان في قراءته الفنية بأساطير الشرق وعوالمه الملحمية الممتدة في أعماق التاريخ لبلاد ما بين النهرين وحوض النيل.

ويبرز وحيد في الوسط الفني كفنان متمكن، وتمتد دائرة نشاطه إلى بيروت حيث يقيم معرضه الرابع في صالة [دار العدد] عام (١٩٧٢).

ويقيم في نفس السنة معرضاً مشتركاً مع الفنانين (لؤي كيالي) و(سعد يكن) في صالة (دار الفن والأدب) في بيروت.

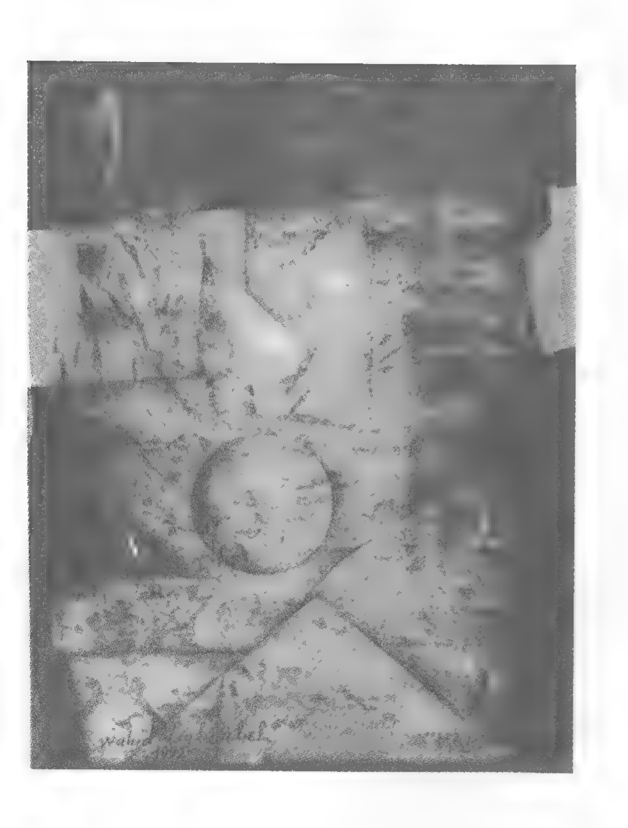
وتزداد تجربة الفنان تميزاً وتألقاً، ويشكل إنتاجه صيغة متفردة في الفن السوري المعاصر، ويقيم معرضه الفردي الخامس في (الصالة المعاصر) ببيروت، عام ١٩٧٤، ويكتب عنه الناقد اللبناني [سمير الصايغ] في صحيفة الأنوار اللبنانية، ويقول: -[وحيد مغاربة، الرسام السوري، مرة ثانية في (بيروت). متجدد ومدهش، في لوحاته الصغيرة الحجم التي شاهدناها السنة الماضية في دار الفن والأدب، ذكرتنا بالأيقونات، لكنها بدل أن تحدثنا عن السماء، حدثتنا عن الأرض، وبدل أن تروي لنا عن الروح روت لنا عن الجسد.

سنة واحدة وإذا بوحيد مغاربة يوغل أكثر في الماضي، ويجيء إلينا هذه المرة، وفي عينيه ترتسم أوجه [أشورية



وحيد مغاربة

وحيد مغاربة





وحيد مغاربة

تروي عن العنف والحرب، لا . . . بل عن ذلك الحلم باحتضان الأرض احتضاناً عنيفاً يوحي بتلك المرأة الشرسة في حبها وعواطفها، وفي رغبتها في الانصهار النهائي بالعالم، كأنها ملاحم قتال، قتال لأجل الوجود، وقتال لأجل الحب، وقتال لأجل قصيدة شعر، نعم حتى الهمسات تحتاج إلى حرب ليصغي إليها الآخرون، الحلم أيضاً بحاجة إلى مثل هذا الغزو المفاجيء كي يتحقق وكي يلمس].

يستجيب (وحيد مغاربة) بعفوية إلى تلك الدعوة التي وجهت إلى الفنان العربي للعودة والاستفادة من التراث الفني للشرق وحضارته الماضية، حضارة ما بين النهرين، حضارة النيل، والحضارة البيزنطية، وحضارة الإسلام، تراث هائل في منجزاته، متعدد في اتجاهاته وألوان.

و(وحيد) يمتزج في عفوية بينهذه الحضارات، يتناولها جميعها معاً في شبه علم يقود إلى رؤية شبه واضحة وشبه ملموسة، فهو يأخذ من الحضارة البيزنطية والتي كانت (سورية) بالذات أرضاً خصبة لها في فنها المعماري، وفي فنها الجداري المدهش، ذلك الحس الديني القصصي وقدسيتها للإنسان وللصورة.

ويأخذ من (الآشوريين) تلك الصلابة في الشكل وفي الجسم البشري، أي الجانب القوي والعنفي، وذلك الوجه الغارق في الخوف والتأمل والصلابة، وكأن الإنسان صخر أو نحت، ينعكي ذلك في الضربات الحرقة لفرشاته، حيث اللون ظلّ حجري أكثر من كونه لوناً أخضر أو أبيض أو أحمر.

ويأخذ من الفن (الفرعوني) تلك الأناقة، وتلك الموسيقى التي تمثلت في النحت والرسم، ويأخذ من الفن الإسلامي تلك الزخرفات، وذلك الخط الذي يدور ويدور فيما هو يفتح للعين طريقاً لا ينقطع، ويمزج كل هذه الأشكال، ليروي عن حلم إنسان القرن العشرين في شرق تحاصره الأحلام من كل جانب، كما تحاصره الهموم والرغبات، وحيث يجد نفسه في قتال عنيف، والألم يملأ قلبه للمواجهة الأولى تبدو لوحاته صراخاً ملحمياً تقترب من اللوحات الوحشية التي ملت النظر إلى العالم بعين هادئة ترى كل شيء مرتباً ومريحاً واختارت مواجهة العالم مواجهة أكثر حقيقة، أي أكثر تشابكاً وتقصيداً، وأقل نعومة.

مع ذلك يقود تأمل هذه اللوحات إلى إحساس عاطفي، وحتى تلك الأجسام المليئة والتي توحي بالقوة والضخامة، تتحول تدريجياً إلى موسيقى من نوع خاص



وحيد مغاربة

أشبه بذلك الهدوء والصمت العميق الذي يعقب قتالاً شرساً أو جرحاً مفاجئاً.

نحن أمام فنان شاب لا يخاف أن يتأمل، ولا يخاف أن يغامر، ولا يخاف أن يعترف بما يوسوس له الحلم أثناء الليل أو أثناء النهار].

كما تحدث الفنان اللبناني [رفيق شرف] عن أعمال (وحيد) في معرضه هذا فقال: [في أعمال وحيد مغاربة نطلّ على مخيلة الذات التاريخية والتراثية للفنان الذي يشهد لنا على صدق تيار الأسطورة الشعبية واغراءاتها في شكل فننا، ولوحته في هذا الاتجاه ذات ذكرى صادقة، حميمة، باحثة عن لهجتها في توتر جمالي طموح، وعاطفة انفعالية أكيدة، ولئن كانت أعمال وحيدة مغاربة تحمل هذا الهاجس في مفهومه الجمالي، فإنما يصح اعتبارها مساهمة ناجمة في إطار التيار الجديد، لفننا الباعث للروح والأسطورة جمالياً خادماً الفن والإنسان والمستقبل].

وقد تحدث الفنان مغاربة عن معرضه هذا، فقال:

[أقمت معرضاً شخصياً في صالة (الفن المعاصر في بيروت) معلناً فيه تجاربي الجديدة التي تغرف من الحلم والحب والحضارات، وكنت يومها أحيا في هذه الأحلام، وأرسم طارحاً عرض الحائط بقوانين النسب والدقة والجمال، وكانت تجارب لقلقي وعواطفي، وبحثي عن ذاتي بتكثيفات أزمنة الحضارة من خلال تطلعاتي إلى المستقبل، وتمرد الأنا على الأنا)

أنا لا أعني شيئاً بدون التصوير، ولا أستطيع الانفصال عنه، إذ من خلاله أعي هُويتي وإنسانيتي، ومن خلاله أمد جسور المحبة والسعادة بيني وبين الآخرين، وأن سعادتي كبري حينما أعلم أنه من خلال اللوحة هناك من يقاسمني الفرح والهموم.

ويبدو أن هذا النجاح الكبير الذي لاقاه فناننا، لم يحذره، ولم ينل من طموحه في متابعة دراسته الأكاديميه، على عكس أولئك الذين يصابون بالغرور، ويكتفون بما هم عليه. ولذلك فإننا نجد وحيداً يشدّ رحاله إلى روما عام (١٩٧٥)، ويحدثنا عن هذه الرحلة فيقول: [- قلت أنني وصلت إلى محطة ما، لكنها ليست المحطة النهائية، وكان قطاري يتأهب من جديد نحو ما هو أعم وأشمل، وأكثر من محلي، فاخترت السفر إلى روما، واخترت البداية من الصفر منتسباً إلى كلية الفنون الجميلة]

[-عرضت صور أعمالي على الأستاذ (تروتي) استاذ مادة التصوير، وبعد أن تأمل صور الأعمال، رفع رأسه مستغرباً وقال:

[-أنت لست بحاجة للدراسة، فابتسمت وشكرته، ولكني تابعت الدراسة].

-[وأخذت أنهل من ينبوع الفن الخالد الذي لا ينتهي، وأشاهد المعرض وروعة فن التصوير والنحت، واستمتع برؤية مئات التماثيل الآخاذة المتناثرة في كل مكان، والتي تنطق بآيات الجمال والسحر والشفافية].

-[كانت الأعوام الأولى وأنا أشكل من جديد نفسي بين تجارب عاطفية وفنية واجتماعية، متعلماً للغة، باحثاً في نفس الوقت عن طريقة للعيش والاستمرار، كانت أعوام نشيطة، مليئة بالمغامرة والفقر والمعاناة والحبور والأصدقاء، وكنت أرى أسلوبي الفني ونموذج حياتي في (حلب) قبل السفر، يتعارض مع الهواء الجديد في (روما) التي كنت أشعر من خلالها أنني أقف على عتبة العالم طرقت أساليب جديدة ومتنوعة محافظاً على أن أكون أنا دائماً، وبخصائص فنية وعقل تشكيلي من صنعي وتجربتي، لم أقلد أحداً، ولم أسرق تجربة فنان آخر، ولكني تأثرت بمجموع ما رأيت، وتفاعلت معه للدرجة التي تضمن لي تفردي واستقلالي وشرقيتي].

-[وأفادني ذلك بطرق مختلف أساليب التصوير من حيث التقنية والرؤية العقلية، وتأثرت بأساليب بعض الفنانين لفترة قصيرة ورحت بعد ذلك ألفظ من جديد، رويداً رويداً ركاماً كثيفاً من الخيالات والتأثيرات، والمذاهب، والمدارس الفنية، عائداً إلى ينبوع الروح، وساعياً للتحرر من أثقال العالم المادي ومعارفه، مواجهاً منطق وحضارة المادة بنوع من التحرر، والرفض، وعكست هذه المحنة في معرضي الأخير الذي أقمته في مدينة حلب].

ورغم ابتعاد الفنان عن أرضه وأهله، فإنه كان يحمل في قلبه وذاكرته كل ما يربطه بوطنه وماضيه، وكان يرسل بين الفينة والأخرى رسائل إلى صديقه الأديب (وليد إخلاصي) يحدثه فيها عن همومه، وحنينه، ومغامراته،



وحيد مغاربة

ويعرض عليه صور بعض أعماله التي كان ينتجها، وكانت هذه الصور تؤكد ارتباطه المستمر بمكوناته الأولى رغم بعد المسافة والزمن.

-[ورغم بعدي طوال هذه السنين عن الوطن، لم يمرّ يوم واحد دون التفكير بالأرض والأهل والأصدقاء، والأحبة، وكنت أرسم من أجل الجميع هنا وهناك محبتي لأرضي تعني محبتي لكل العالم لا شيء أكثر فناً من أن تحب الناس كل الناس وتفرق في همومهم].

ولم يكن الفنان بمنأى عن الثقافة العربية رغم غربته، ففي الوقت الذي كان يقرأ فيه كتاباً لكاتب إيطالي، لم يتردد في قراءة كتاب آخر لكاتب عربي، حتى يتمكن من متابعة الجديد في الأدبين اللاتيني والعربي، وذلك بالرغم من ضيق الوقت لديه بسبب انصرافه ساعات طويلة لفنه ورسمه.

وهو إلى جانب هذا، وذاك يحاول إيجاد الوقت المناسب لرسم ما هو وطني وعربي في مجال ثقافي أو تراثي كتلك اللوحات التي رسمها لكتاب [تاريخ الطب عند العرب] الذي وضع مادته العلمية الدكتور (سلمان قطاية)، كما قدّم لمجلة [. . .] التي كانت تصدر في لندن بالثمانينات، رسوماً جميلة ذات تقنية عالية اتسمت بالخيال العلمي والرؤية المستقلة.

وهناك في روما، يقيم الفنان معرضاً في صالة [تارتاليا] عام (١٩٧٨) ويتبعه بمعرض آخر في عام (١٩٧٩) في صالة (بوتيكادل كوادر) بروما، ويقيم معرضاً ثالثاً (باموفيد فلورنسا) عام (١٩٨٠)، ثم ينقله إلى صالة (تارتاليا) بروما في نفس العام.

وتكتب الصحف الإيطالية عن أعمال فناننا وحيد، مشيرة إلى أبراز خصائص انتاجه الفني، وقد كتب عنه الناقد الإيطالي: (ايليو ميركوري) -[-إن أشكال وحيد تتحرك وكأنها في احتفال، وفق سجع موسيقي له ايقاعات تدرك قلق الاهتداء، وترتجف وترتعد، وهذا الهلع ليس إلا تحريضاً سرياً، حُمّى، هذياناً يسلع الدم خلال تجاوزه وتحوله إلى صورة مقدسة.

وفي عام (١٩٨٦) يشتد حنين الفنان لأهله ووطنه، فيرسل أعماله الفنية بالطائرة، ويقيم في صالة المتحف الوطني بحلب، معرضاً يضم [٣٦] عملاً فنياً، تتجلى فيها انعكاس التجربة الأوربية على أسلوب الفنان، حيث تتحرر ألوانه من العتمة، وتدخل عالم الضياء، والتبسيط والرمز العلمي والتقني، وهي على حد تعبير الفنان:

-[سفر من عواطف الصحراء إلى مدن العقل المشيدة بالجليد]، بيد أن معرضه هذا واجه الجمهور المتذوق لأعماله ببعض العناصر الغربية التي لم يألفها في أعمال (وحيد) التي أنتجها قبل سفره إلى (روما) بل إنّ بعضهم اعتقد أن الفنان فقد شيئاً من ألقه وتوهجه› وهذا غير مستغرب من جمهورنا الذي لم يألف الموجات الجديدة التي تفد إلينا من الغرب في فترات متباعدة عبر معارض غربية، ولم تتوفر له فرصة معايشتها أو تذوقها إلا من خلال تلك المعارض النادرة. ثم إن هذا الجمهور الذي أحب (وحيداً) في أعماله السابقه، أراد أن يراه على صورته السابقة، وهذا لن يتحقق بالضرورة، فوحيد الذي حمل معه دفء الشرق وسحر عوالمه، وغنى أساطير، لم يكن آلة تسجيل تردد ما تختزنه ذاكرته، بل هو قبل كل شيء فنان يحمل بين ضلوعه قلباً مفعماً بالمشاعر الإنسانية، وفكراً متفتحاً لكل المؤثرات التي تفرضها عليه نزعته الوثابة في التجديد والابتكار، وماراً، بعضهم من عناصر غربية في نتاج هذا الفنان مرده إلى صدق الفنان في معايشته للظروف التي خضع لها في غربته.

فإذا استطاع الفنان أن يزاوج بين الفن العربي والأوربي، فإن هذا التزاوج كان أمراً طبيعياً، ويشير الفنان إلى هذا الموضوع بقوله: [- أعتقد أن هذا التزاوج بين الخطين حاصل لا محالة، وأنا أصر على الوقوف في صالح الأول من الناحية العاطفية، والفكرية، متأملاً اللغة المادية في الثاني].

وحين عاد الفنان إلى حلب في نهاية الثمانينات عكف على الرسم من جديد، حتى انتهى به الأمر إلى إقامة معرض في دار أمية عام (١٩٨٩)، وقد ضمّ المعرض مجموعة من الأعمال الفنية التي ظهرت فيها تأثيرات واضحة من البيئة المحلية، وذلك من خلال تصوير عدد من المشاهد المعروفة في مدينة (حلب) وريفها، إلى جانب الموضوعات التي لخص فيها الفنان تجاربه السابقة، وأغناها بثقافته الفنية، ولغته التشكيلية الخاصة.

وفي العام التالي (١٩٩٠) أقام الفنان معرضاً في صالة (بلاد الشام) تضمن تجارب جديدة أعادت لجمهور الفن ذكرياته مع لوحات وحيد في السبعينات، حيث ظهرت المفردات المحلية بحلة جديدة تزخر بدفء الشرق، وتألق الغرب، مؤكدة المقدرة المتجددة لهذا الفنان الأصيل، ورسم احدى النسوة الشرقيات ذوات الملامح الجمالية الناعمة وخلفهاو والبيوت الريفية، البسيطة التي تتهادى في جنباتها أشجار النخيل، وترّف على سطوحها الحمائم، وذلك بأسلوب عصري، يمزج بين الخيال والواقع، مبتعداً عن التوضعات اللونية القاتمة التي كانت تسود أعماله السابقة، وساعياً لنشر الضياء في كل أرجاء



وحيد مغاربة

اللوحة الرحية، النابضة بالحس اللوني الدافىء والهاديء من خلال التوشيحات العذبة، التي تغمر جوانب الشخوص والأشكال، وتؤلف بينها بوشائح لونية لطيفة، تتناوب فيها الألوان الزهرية والزرقاء والبنفسجية، على أرضية تذوب فيها الأشكال في حلم جميل.

وقد قدم الأديب (وليد إخلاصي) لهذا المعرض بكلمة أشار فيها إلى تجربة الفنان التي (تخرج من نفسه ومن بين أشعة ألوانه، واحدة فواحدة، فإذا بالمقدسي عنده هو الشعبي، وإذا بالفطري لديه هو الحضاري، وإذا بالتاريخي يصبح كشفاً عن رؤية المستقبل، وهكذا تراكمت أيقوناته لتشكل كلاً واجداً في جدار يرتفع في حياتنا الثقافية بصلابة الحجر الحلبي وبرقة الحنين إلى الأرض، كنز وحيد الذي استمر مشعاً في لوحاته، هو أن يؤكد فرحه بالحياة، فيقبل عليها كعاشق، فتحول لوحاته دوماً إلى مهرجان لتمجيد الحياة].

وفي نهاية عام (١٩٩٢) يقيم الفنان معرضاً في صالة الخانجي بحلب يعرض فيه مجموعة من أعماله المنفذة بالأحبار والألوان المائية، ضمن ثلاثة محاور، تتأرجح بين التشخيص والتجريد، وتلتقي في مناخ إبداعي مشترك تسوده روح والابتكار والبحث في خلق صور تشكيلية معاصرة تتجاوز الصيغ في حياتنا الفنية.

ويأتي معرض (وحيد) هنا كمحطة قصيرة يحاول فيها الفنان ستزداد أنفاسه، ليمضي في نزهة وادعة عبر عوالم اللون، ومناخات التجديد وليست أعماله في هذا المعرض سوى أغنيات، يسمع من خلالها المشاهد أصواتاً هادئة، وهمسات ناعمة تجدد في النفس الأمل في ارتياد أرض، جديدة في آفاق حافلة بالعطاءات الفنية الغنية.

ولعل (المرأة) هي الموضوع الأول الذي عالجه الفنان في لوحاته، حيث تجسدت المرأة لديه في مناخ شرقي تزييني ضمن علاقات ودودة مع الطيور والنباتات والأزهار والخيول وغيرها من الكائنات النبيلة، وقد بدت المرأة بإنوثة معتدلة تشف عن مواقف إنسانية، وقد ظهرت

مقدرة الفنان في معالجة الوجوه النسائية والأيدي بإحساس نبيل ومرهف، في الوقت الذي اكتست فيه الأجساد أردية مزخرفة بتأثيرات عفوية، نتجت عن المعالجة الأولية لسطح اللوحة، حيث تتسربل الألوان الوردية والخضراء في غمار الزرقة بدرجاتها المتفاوتة لتؤلف نسيجاً مطرزاً يحاكي في حضوره الموشحات والقصائد الغنائية وقد استخدم الفنان في هذه الأعمال «ألوان الغواش» الكثيفة والشفافة على نحو ينم عن براعة واضحة في توظيف هذه الألوان لخلق التأثيرات المتباينة التي تغني الشكل دون أن تتركه يغرق في التفصيلات المفتعلة، ففي الوقت الذي تبدو فيه الأشكال منفذة بطريقة المنمنمات، فإنها سرعان ما تظهر خارجة عن هذا الإطار باعتمادها على التأثيرات العفوية التي وظفها لصالح المناخ الشرقي.

وقد يلجأ الفنان إلى تغطية بعض أجزاء اللوحة الإضافية بألوان حيادية، كي يتيح للأشكال فرصة الحضور، وهو بذلك يسخر الإختزال لصالح العمل، وتحلو للفنان لعبة الظلال والأضواء، فيجد لها مسرحاً في الأبنية القديمة والعمارات الحديثة على حد سواء، حيث يفرق أشكال الأبنية في غياهب العتمة، ويثير إضاءة متنوعة الألوان ومتفاوتة الدرجات من خلال نوافذ البيوت والشرفات، مكونة بذلك مقطوعات موسيقية تتهامس فيها الألوان القاتمة، وتصدح من خلال نبرات الألوان الحارّة في طقس مسرحي مفعم بالأسرار.

وفي هذه المجموعة نلمس ما لدى الفنان من قدرة على الملاحظة، البصرية، وما تختزنه ذاكرته من انطباعات تخلق اجواء غنائية.

ويرتقي الفنان بوجوده الإنساني، ويبتعد عن الأشكال المألوفة، ويمضي في وجده نحو العوالم المجردة، فتذوب مخلوقاته في خضم اللون وتتراءى للمشاهد أشكال جديدة، تستمد كيانها كمن مخيلته، وتتألف ضمن وشائج مترابطة وغنية بسطوحها وتأثيراتها البصرية، فتسمع من خلالها أغنيات صافية يتردد صداها في العوالم البعيدة، وتلامس روح الإنسان بشيء من الوجد حين



وحيد مغاربة

تذكره بالمكونات الأولى لنسيجه الروحي والوجداني.

إن لغة التجريد التي استخدمها الفنان (مغاربة) تؤكد ما لهذه اللغة من قدرة خفية على الاجتذاب والتآلف.

وعلى الرغم من هذه التنوع في الأساليب والأدوات التي يراها المشاهد في معرض الفنان (وحيد مغربة) فإنه سيدرك ما لدى هذا الفنان من قدرات إبداعية خلاّقة، تخلق العوالم الجديدة المطلوبة.

---

(١) من حوار أجراه لقمان ديركي مع الفنان في صحيفة تشرين.

(٢-٣) من مقال للأديب وليد إخلاصي في إحدى الصحف المحلية نشر في أول الستينات

الألوان المائية التي تحولت لمواضيع إنسانية

طارق الشريف

يعتبر الفنان التشكيلي (وليد عزت) من الفنانين المتميزين في الرسم المائي ، وقد ترك العديد من اللوحات المائية ، التي دلت على ما يتمتع به موهبة ، في هذا المجال من الفن التشكيلي ، والمقدرة التي يتمتع بها يرسم كل هذه الموضوعات ، والتي توصلت إلى الشخصية ، التي جعلته الفنان المائي الأول الذي رسم الطبيعة ، واستمد منها الإيحاءات المختلفة ، والتي حققت أسس التوافق والتلاؤم بين ما يرسمه ، ويراه ويحبه ، وكذلك ارتبطت المناظر الطبيعية التي رسمها بالشفافية اللونية ، التي أعطت لوحاته جمالاً جديداً ، عن طريق خلق نوع من التوافق بين ما يرسمه وبينه ، وتوصل إلى اللوحة التي تملك القدرة على التعبير عن الموضوع ، وتمنحها جمالاً يضاف إلى جمالها ، وفيها نحس بالتوافق بين اللوحة وبين الجانب الذاتي للفنان المبدع ، والتي نقلت لنا الموضوعات الجميلة ، والتي نراها حولنا ، والتي نحب ، والتي يمكن تصويرها ، وتقديم الشكل الخاص ، والوصول إلى فن خاص ، ويكشف عن الظواهر الجمالية فيما حولنا من المشاهد ، والتعلق بالموضوعات المحلية ، التي يرسمها ، ويفضلها على غيرها .

وقد انتقل هذا التعلق والحب لهذه الموضوعات ، إلى لوحات (الوجوه الشخصية) التي رسمها من الواقع المحلي ، وما رآه من وجوه الأشخاص ، والتي أحبها ، ووجد فيها مصدر وحي أيضاً ، وقدم الموضوعات الإنسانية التي أخذها من الواقع ، وما شاهده من شخصيات ، وما يملكه كل شخص من ملامح ، وسمات موحية ، حيث يتمتع كل فرد بتعبير خاص ، ورصد هذه الوجوه ، وما في كل واحد منها من تفاصيل ، للوصول إلى (الجانب الإنساني) الذي لا يقل أهمية عن (الطبيعة) ، وقد وسع معرفته بالوجوه المرسومة ، عن طريق رسمها مئات المرات ، وقدم الإختلاف بين وجه وآخر ، وما يحمله كل واحد من ميزات فردية ، وأغنى التجربة بالنفوذ إلى أعماق كل شخص ، لتقديم المشكلات الاجتماعية ، والإنسانية ، ومحاولة الوصول إلى رصد كل العناصر التي نراها في الحياة اليومية ، وكافة الأشياء التي تحيط بهؤلاء الأشخاص ، وتوصل إلى رصد كل التبدلات المكانية والزمانية ، التي تُغنيها الألوان ، وتضفي عليها حياة جديدة ، وفي نفس الوقت كان يبحث عن كل ما هو خاص ، في الأشخاص المرسومين ، وما يملكه كل وجه من خصائص ، وقدم وجوه الأصدقاء والفنانين ، وغيرهم من الأشخاص الذين التقى بهم ، ويصل إلى تحقيق المهارة والدقة المطلوبة ، وكذلك تقديم الخصائص الشخصية ، واقناع المرسوم بما كان يقوم به ، تمهيداً لرحلة الاختزال الشكلي واللوني ، للوصول إلى التعبير عن الشخص بأقصر العراق وأكثرها اختزالاً ، للوصول إلى رسم باستخدام الخطوط وحدها ، أو الألوان المائية ، التي كانت تدقق على التفاصيل ، وقد انتقل إلى مرحلة أصبح يعطي نفسه الحق في التحرر من قيد النقل الواقعي ، ليصل إلى الألوان المعبرة ، أو الأشكال المعبرة ، ليعطي الموضوع بشكل



وليد عزت

خاص ، ويبحث عن أهم الملامح ، أو عن العلاقة اللونية الشفافة ، أو التشكيل المعبر .

وحين رسم (مجموعات الأشخاص) التي استطاع فيها التألف المتنوع ، لوجود الأشخاص في المقهى ، وقدم التكوينات الملائمة التي تقنع المشاهد ، لقدرتها على الربط بين الشخصيات سواء كانت المجموعة مؤلفة من شخصين أو ثلاثة ، وجعلهم يتحاورون مع بعضهم ، وركز على الحركة التي يقوم بها كل شخص ، وقدم العناصر الأخرى الموجودة في المقهى ، كالكراسي ، والطاولات ، والنارجيلات التي أصبحت عناصر هامة ، وهكذا استطاع الوصول إلى أعماق الأشخاص الشعبيين ، وقدم اللوحة التي تصور الأشخاص في موقف معين ، بحيث نحس بالمشاكل التي نراها عميقة التأثير عليهم ، رغم هدوء الذي يخفي قضية معينة ، وهذا يعني اهتمامه بامشاكل الاجتماعية والإنسانية ، لهؤلاء الأشخاص ، ولم يقتصر على رسم المناظر الطبيعية الجميلة الملونة ، بل أضاف إلى ذلك ، قدرته اللا متناهية في الرسم المائي ، وتحكمه به لينقل عالماً كاملاً ، (الوجه) في البداية ، وملامحه المميزة ، وما فيه من تعبير انساني وجمالي ، وأضاف إلى ذلك الجانب الاجتماعي الحياتي لهذا الإنسان .

ومهارة الرسم التي جعلته يضع اللون في مكانة ليكون معبراً ،



وليد عزت

ويقدم الأشخاص الجالسين أمامنا ، وهم جالسون في ثبات ليقدموا الموضوعات التي نراها في البداية ، تعكس الوضع التقليدي للشخص ، ثم تحركت الأشكال التي نراها ، وخلق العلاقة الملائمة لهذا الموقف عن طريق إضافة أحد الأشخاص ، أو وضع كرسي ، ليجلس عليه ، أو (نارجيله) بجانبه وكذلك فعل حين رسم أكثر من شخص ، في مكان واحد ، وربط بينهم ، وقد بدأت اللوحة تتميز بالحركة والحيوية ، التي أصبحت هي (الغاية) التي يرصدها ، ويقدم العلاقات اللونية المرتبطة بالموضوع ، والرؤية الجديدة للأشخاص ، وهم يتحركون ليعكسوا الجانب الانساني ، المتحرك ، البعيد عن الجمود ، وقد رصد كل ذلك ، في علاقات الفنية ، والألوان المنسجمة ، ويقوده ذلك إلى القول ... إن الفن هوالتقاط الحركة ، وتوقيف الزمن ، وليس الجمود والثبات والعلاقات المتوازنة ، ولهذا نرى اللوحة الفنية المعبرة عن الحياة اليومية ، التي رسمت في مكان شعبي في المقهى ، أو مكان الإحتراف للعمل اليدوي ، وهناك اللوحات التي رسمت صانع الزجاج اليدوي ، والنول الشعبي ، أو البحار الذي يصنع شباك الصيد في (أرواد) ، وهكذا رصد كل أشكال النشاط الإنساني ، وللإنسان في لحظات عمله أو جلوسه ، وفي لحظات الهدوء والحركة ، والتي أعطيت علاقات لونية معبرة ، عن كل حاله ، أو الشكل الملائم ، والذي قد يكون مختزلاً



لأبعد الحدود ، وأضاف إليها الموضوعات الأخرى التي تشغله ، مثل البيوت القديمة ، والأوابد الأثرية التراثية ، والتي ساعدته على إعطاء الوجه الحضاري لبلادنا ، والضروري له حتى يتكامل البحث عن الموضوعات ، ويعطي الصورة الأصدق ، عما في بلادنا ، من جماليات ، جمال موروث قديم ، وأشخاص من الطبقات الشعبية يتحاورون معه ، ويعيشون حياتهم اليومية ، وما فيها من مشكلات وهموم معاصرة ، وأعطى الجوانب الاجتماعية والإنسانية ، إضافة إلى التعبير عن الأرض والطبيعة ، التي لا نراها جميلة فحسب ، بل نراها مخزونة في الحضارات المتعاقبة ، وأعطى ذلك كله ، وهو يرى ذلك كله ، بعين المحب الذي يفتش عن الجمال في كل ما حوله من الأشياء ، تراث قديم يتجاوز مع ما هو حديث أو معاصر ، وتفاعله مع الإنسان ، وتأثيراته اللا متناهية ، التي لا نحس بأنها محدودة ، بل حضارة مفتوحة على كل شيء ، وحين رسم في (طرطوس) و (أرواد) و (اللاذقية) أضاف إلى لوحته شيئاً جديداً ، وهو تجاوز الجماليات المحضة ، ليقدم هذا الزخم اللوني ، والتي تقدم العناصر المرئية المختلفة ، والتي تحتاج إلى يد الفنان لكي تبرز ، وتبقى ، وتتأكد عبر اللوحة المائية ، وتعطى الصورة الحقيقية لما نراه في بلادنا ، وما فيها من معالم ، ويندر أن نرى فناناً استطاع أن يجمع كل ذلك ، ويقدمها لنا في سنوات قليلة ، والتي لا تتجاوز عشرة سنوات (١٩٦٣ - ١٩٧٢) حقق فيها كل ذلك .

وإذا أضفنا إلى ذلك لوحاته التي تتحدث عن (ملحمة جلقامش) التي استهوته كثيراً، والتي قرأها ، في هذه الفترة ، وأعجب بما فيها من جوانب أسطورية ، فيها الإنسان الذي يصارع القوى الشريرة، ويسعى إلى البقاء ، رغم كل شيء ، واستطاع أن يثبت قدرته على استخدام الألوان المائية ، ويتجاوز بها كل التوقعات ، ويجعلها قادرة على التعبير عن كل الموضوعات ، سواء كانت جمالية أو مواضيع إنسانية ، أو شعبية، أو موضوعات تراثية ، أو الموضوعات التي تعتمد على الخيال ، أو إعادة رسم الموضوعات الأسطورية ، وإعادة التأليف للوحة من إختيار الشخصيات من الخيال أو الواقع ، ودمج الموضوعات ، وإعادة التأليف الذي يجعلنا نرى فيها (الحداثة) الفنية ، والوصول إلى المضمون الذي يستقل بحلوله اللونية ، والشكلية، والتي جعلت اللوحة هي عملية خلق كاملة ، ولها جذورها في الواقع ، ولها حلولها الفنية الخاصة بها ، والتي تطرحها اللوحات والتي لا تقف عند حدود النقل التسجيلي البسيط، للوصول إلى الفن التشكيلي الذي يتميز بأصالة التعبير وجدته ، ولها جذورها في الواقع ، ولها تطلعاتها إلى تصوير كل شيء ، وإن الألوان المائية قادرة على التعبير عن كل شيء إذا أحسن الفنان معالجتها، وتطويرها لتكون معبرة ، وليس لها حدود ترتبط بموضوعات محددة .

وهذه النتيجة ، لم تكن ممكنة لولا الجهود المتواصلة التي بذلها



وليد عزت



وليد عزت



وليد عزت

والتي أوصلته ، إلى هذا الشكل من التعبير الفني ، والذي يملك القيمة الفنية ، والتي هي محصلة لجمع التجارب والبحوث ، وقد تمت نتيجة لوجود فنان يتمتع بقدرة كبيرة على العطاء ، وشخصيته إنسانية ، لها دورها الكبير ، في العطاء المختلف الذي قدمه ، وإذا عرفنا أن (وليد عزت) كان ضابطاً مرموقاً ، ومن الضباط الأكفاء في المدفعية ، وكان رياضياً بارزاً ، ويلعب (الجيدو) ، والسباحة ، وقد درس (الجغرافيا) في الجامعة وكان يتقن اللغة الانكليزية ، ويترجم عنها ، ولا يسع الإنسان إلا أن نتساءل ، هل كان يمثل كتلة من المواهب المتعددة ، ولا يقتصر على الفن ، وقد استطاع أن يكون بارزاً ومعلماً في كل ماوسه من مهام ، وكان عليه أن ينظم وقته ، حتى يعطي لكل هواية مكاناً ، بحيث لا تطغى أحدها على الأخرى ، وهكذا توصل إلى المكانة المرموقة التي أصبح يتمتع بها . وكان فناناً متميزاً ، وضابطاً ، ورياضياً ، ومدرساً لمادة الجغرافية ، وغير ذلك من المتابعة لكل ماله علاقة بهذه الهوايات ، ولا ننسى أن رغم ما يتمتع به من مكانة عالية ، وكان شخصاً متواضعاً وله تعامله الإنساني مع كل ما عرفه ، وتسلمه من مراكز قيادية ، وقد فرض احترامه على الجميع ، وما يتمتع به من ميزات أخلاقية ، وما يملكه من قدرات ، وما يتمتع به من ميزات إخلاقية ، وجعلته من الشخصيات التي لا تنسى أبداً ، وكل من عرفه ، وعزف المستوى الرفيع للفن ، والاتقان لكل ما يرسمه ، ويجعله أمام شخص لا ينسى أمامه ، ومن عرف تعلق به ، وأسره بحديثه ، ولهذا شعرنا بأن موته كان خسارة كبيرة ولا يمكن أن يعوض ، فكأنه كان يتسابق مع (القدر) ، وأن الزمن سيكون له بالمرصاد ، ولهذا كان عليه أن ينجز كل ذلك بسرعة ودقة ، ويحق الإنتصار على القدر ، ولا يبقى في ذاكرة من عرفه ، وتبقى لوحاته النادرة معبرة عن الانتصار ولهذا نحس بأنه انتصر ، وبقي خالداً بعد ، إنه مثل (جلقامش) يبقى خالداً نتعلم منه البطولة الكبيرة ، وهي في الفن المجدد ، الذي يتجاوز القدر ، ولا يخضع له .

علي الحمصي والبيوت القديمة

طارق الشريف

علي الحمصي ... والبيوت القديمة

لقد كانت خسارتنا كبيرة ، لأننا فقدنا فناناً متميزاً ، وهو الفنان التشكيلي (علي الحمصي) ، والذي كان من الفنانين المجددين ، الذين أعطوا الحركة الفنية في (سورية) ، الرؤية الخاصة التي جعلته من المبدعين في تجديدهم ، لما نراه من الصدق ، في التعامل مع الطبيعة والناس ، محباً للفن ، وهو الابن الصادق للبيئة الشعبية ، والتي أعطت له شكلاً خاصاً ، من التعبير ، وقدرة على رسم البيوت القديمة في دمشق ، وغيرها ، والتعلق بما في المدينة القديمة من عناصر تشكيلية ، وبشر يقطنون في هذه البيوت ، وقد جعل هذه العناصر ... منطلقاً لفن جديد له أبعاده ، التي لا نراها إلا عنده ، مختلفاً عن غيره من الفنانين التشكيليين ، الذين عالجوا هذه الموضوعات ، وقد توصل إلى الشخصية الخاصة المميزة ، بعد العديد من التجارب ، التي أعطت ماهو أصيل ، ومعبر بشكل حديث .

والبداية التي انطلق منها . في تجربته الفنية ، رسوم الحبر الصيني الدقيقة ، التي رسم المناظر الطبيعية بها ، والموضوعات الأخرى ، مثل الأشخاص ، والبيوت الشعبية ، والتي تجلت فيها الدقة والبراعة التي ارتبطت بالجانب التسجيلي ، وحب تمثيل الأشكال ، كما نراها في الواقع المرئي ، والذي كنا نراه عند رواد الفن التشكيلي في سورية ، وقد علمته هذه البداية ، التي أمضاها في الرسم الهندسي ، على التدرب برسم القلم ، بكل تفاصيلها ، حيث نرى كل ورقة من أوراق الشجر ، وقد رسمت إلى جانب بعضها ، وكذلك فعل حين رسم الطبيعة الخارجية ، والتي دقق فيها على التفاصيل ، وقدم البيوت القديمة ، التي عاش بين ظهرانيها ، والأشخاص الذين يعيشون فيها ، وأحب أن يرسم كل ما يتعلق بالحي الشعبي ، والتعبير عن الملامح الشخصية للوجوه التي نراها في هذا الحي ، وقدم التحليل الفني الضروري لكل شكل .

وقد أكسبته هذه الرسوم الأولى ، التي قدم موضوعاته بها ، خبرة واسعة في الرسم بفرشاة دقيقة ، وإعطاء التعبير الفني المطلوب منه ، وبالخطوط المعبرة ، التي تحدد الأشكال المرسومة ، دون استخدام الظل والنور ، ورسم مئات اللوحات التي أعطتع خبرة واسعة ، وضرورية له حتى يتصدى لمعالجة أي موضوع ، وتقديم الشكل الملائم له ، وكانت تلك هي البداية التي أعطته القدرة على رسم أي موضوع ، وتحديد ملامحه، وتقديمه عن طريق الخطوط والظلال فقط ، فيما بعد .

وحين انتقل إلى استخدام الألوان المائية ، والتي قدمت الرؤية الملونة للشكل ، وما يتطلبه هذا الانتقال من خبرة إضافية ، حملته إلى آفاق جديدة ، لم تكن معروفة ، وعلى الرغم من أنه رسم المواضيع الشعبية



علي الحمصي

بأسلوب تسجيلي ، وفيه الإخلاص للرؤية الواقعية ، وتقديس ما هو حسي ، واكتملت التجربة هنا ، الخط المعبر عن الشكل ، وقد أضيف اللون إليه ، ليكون فناً له صلاته بالفن التقليدي ، وما عرفه الفنانون الآخرون ، من التجربة الواقعية التسجيلية ، الذين تعرف عليهم ، واستفاد من خبراتهم ، التي تقدم (الطبيعة) بمفهوم تقليدي والاهتمام بالتوازن المطلوب من العمل ، والذي يجمع بين الخطوط والألوان ، ويقدم التفاصيل المختلفة ، ولهذا ظلت الألوان حيادية ، تنقل ما يرى ، من ألوان الأشياء ، وعلاقات اللون مع الموضوعات ، وكلها يتم نقلها وتسجيلها ، بنفس الدقة المعروفة .

ثم بدأت تجاربه الملونة ، تتجاوز هذا الموقف ، من أجل تقديم اللون المعبر عن الشفافية ، والتناغم اللوني ، وفيها يتم تبديل اللون قليلاً ، ليكون أكثر إنسجاماً في اللوحة ، مما هو عليه في الواقع ، وبدأ يكتشف أن للطبيعة مفهوماً مختلفاً، عن غيره ، من الفنانين الرواد ، وأضاف إليه خبرة جديدة ، هي نتيجة لحساسيته ، وفهمه الجديد لما يراه من الأشياء ، ويعبر عنه ، وقد توصل إلى (الشاعرية الملونة) التي تجعل الشكل أجمل من الواقع ، عن طريق الإضافات التي يقدمها ، والتي تعطي الموضوع حيوية وحياة .

وقد أضافت التجارب الفنية ، التي رسمها بالألوان الزيتية ، إلى خبراته الفنية ، خبرات جديدة ، لها صلاتها بالألوان المائية ، ومارسه في البداية ، من رسوم بالحبر الصيني ، وأعطى الدقة التسجيلية ، التي نراها واضحة ، وبدأنا نرى اللون يصبح أكثر تحرراً ، ليعبر عن الجانب الحركي للطبيعة ، والذي توصل إليه نتيجة الرسم من الطبيعة ، والابتعاد عن الرسم في المرسم ، وتوصل إلى أن الفن الحقيقي هو الذي يتم نتيجة الاحتكاك مع الطبيعة يضيف إليها ، بعداً جديداً ، ويؤكد على الخبرات المكتسبة ، نتيجة لذلك ، والتي جعلت الموضوعات تحاط بها الأنوار من كل جانب ، وتجعلها أكثر إشراقاً ، وتتحرك مع تبدل الضوء ، وتوصل إلى رسم المناظر الطبيعية ، التي تمثل مرحلة هامة ، من مراحل التطور التي مر بها

وفي نفس الفترة ، اتجه إلى رسم الوجوه الشخصية ، والتي برع فيها ، وقدم الملامح الفردية لكل فرد ، وأعطى الأشكال الدقيقة ،



علي الحمصي

وكانت تلك هي البداية ، يرسم الوجه ويقدم الشكل الخارجي ، وما هو ظاهر ، ثم انتقل إلى تصوير العالم الداخلي ، وقدم التعابير الذاتية المختفية خلف الملامح ، وساعدته خبراته المائية ، على التوصل إلى التعبير الذي يتجاوز المشخص المرئي ، إلى المعاني الإنسانية ، التي نراها تدل على العالم الداخلي ، حيث أصبحت نرى المظهر الخارجي للشخص مع التغيرات النفسية ، والتي نراها في أعماق الإنسان ، وما هو جديد في الأشكال والألوان ، والذي يرتبط بالحالة الداخلية ، للشخص ، والإيحاءات التي يقدمها ، وليس لألوان المرئية ظاهرياً .

وهكذا اكتملت التجربة الفنية ، التي قدمها ، وتوصل إلى رسم الموضوعات ، التي يريدها ، متحرراً من قيود الشكل التسجيلي ، واللون المرئي ، ورحل عبر مراحلة الثلاثة ، التسجيلية والواقعية الدقيقة ، والواقعية الملونة الشاعرية ، وعبر عن كل الموضوعات ، عن طريق الألوان الزيتية ، والمائية ، والحبر الصيني ، وأعطى الشيء الجديد ، وفي بداية مرحلة أخرى ، نستطيع أن نقول عنها ، بأنها حديثة ، اللوحة لم تعد تنقل الواقع ، بل بداية تكوين اللوحة ، من عناصر يجمعها من عدة أمكنة ، ويدمجها مع بعضها ، في تأليف جديد لا نراه عند غيره .



علي الحمصي

وكانت تلك هي المرحلة الهامة ، لأنها قدمت المواضيع الإنسانية، والحارات الشعبية، وما في هذه الحارات من نسيج معماري خاص جداً، ويمكن الاستفادة منه ، لتقديم لغة شخصية فنية ، هي مزيج مما تعلمه، وما فطر عليه من موهبة أكيدة، وما عاشه من سنوات في هذه الأحياء .

وعلينا أن نشرح أهم المنطلقات التي قدمها في آخر مراحل التجربة الفنية عنده، وفق ما يلي:

أولاً : الموضوعات التي قدمها لها صلاتها ، بمدينة دمشق القديمة، وما في هذه البيوت من نوافذ، وما يختفي خلف كل طريق من مفآجات ، وما نراه في الشارع من أشخاص ، وما نشاهده على النوافذ من عناصر فنية ، ولها صلاتها بنا ، وكذلك ، ما هو موجود داخل البيوت من بشر لهم مشاكلهم ، ولهذا لم تعد الرؤية التسجيلية هي السائدة ولا الجماليات الملونة، بل بدأ يسبر الواقع، الذي يعرفه أكثر من غيره، ويقدم الناس في أوضاعهم الإجتماعية، وقضاياتهم الحياتية اليومية، واستفاد من خبراته الماضية ليعبر عن حقيقة جديدة لم نكن نراها.

ثانياً : لقد رسم موضوعاته بشكل جديد ، وهذا الشكل له عدة ميزات هامة ، أولها جمال الخط المتحرك اللين ، الذي ينتقل من شكل إلى آخر ، والذي يقدم التلخيص للأشياء المرئية، والاعتماد على أخذ الموضوعات من الواقع، واختيار ما هو هام جداً ، وتقديمه بشكل جديد ، يقترح الخط الذي نراه يقترح علينا ما نراه، ويترك لخيالنا فرصة العمل بحرية ، وذلك من أجل الوصول إلى ما هو معبر ، فالموضوعات تعود إلى ما هو مرئي، وما تستدعيه من الذاكرة من عناصر لايجاد تكوينات حديثة، عفوية ، ولها قدرتها على الإيحاء ، لما تضيفه من ألوان ، وإضافات شخصية .

ثالثاً : وقد جعل جمالية البيت القديم ، يتفاعل مع مشكلات الساكنين ، ليقول لنا أن الجمال الذي نراه ، هو جمال له ظاهر جميل، وخلفه نرى المشاكل الإجتماعية والانسانية ، ولهذا يقول لا يجوز لنا أن نقف عند حدود المرئيات، بل نتعمق لنصل إلى الحقيقة ، التي لا تبدو ظاهرة تماماً .

رابعاً : لقد قدم (المرأة) ، وألح على هذا الموضوع، والذي نراه في عدد كبير من اللوحات ، واهتم بالجانب الاجتماعي لوضع المرأة، التي



علي الحمصي

نراها خلف كل شباك موحد ، وكان عليه أن يفتحه حتى يرى ما يختفي خلفه ، وبعيداً عن المفاهيم التقليدية في التصوير الزيتي ، التي تهتم بالرؤية المباشرة ، ولهذا لا بد من تبديل المشهد، للوصول إلى (الإنسان) الذي يعيش داخل البيت ، وعلى الرغم من كل ذلك ، إننا نرى أن الفنان أن يسعى إلى إدخال التعديلات لتكون الرؤية سليمة ، ومعبرة عن الواقع ، في مضمونه الإنسان وشكله الحديث .

إن من الواضح أن (علي الحمصي) قد ربط بين جمال البيت الشعبي، وما فيه من عناصر تراثية، ولكنه جعل البيت الجميل الذي نراه بشكل خارجي، وبين وضع المرأة داخل البيت وخارجه ، وسعيها الدائب للتحرر من هذه الحالة ، الذي نراه في مشهد امرأة جميلة ، وقد تكون (عارية) ، وكانت تسعى إلى التحرر من قيودها ، عبر هذا الوضع ، حتى تشارك في الحياة اليومية ، وتحقق وجودها الخاص ، ورغم كل القوى التي تحاول أن تسلبها كل شيء .

وتزداد لوحاته غنى في اللون ، والوصول إلى التعبيرية الملونة ، التي ترى اللون في أقصى درجاته حدة وإشراقاً، وتزداد تدفقات التداعيات اللونية التي تطغى لتعبر عن مفهوم جديد ، وهو أن اللون ، يقدم أقصى درجاته حرارة وحيوية ، والتي تعكس عالماً داخلياً متفجراً، ومتحرراً من كل القيود التي ابتعدت عن الفن التقليدي ، وفي نفس الوقت هناك الإيقاعات اللونية، وحركة الخط ، والوجوه التي تبرز متحررة من كل القيود ، والتي تبرز ضمن التأليف ، وهكذا استطاع أن يقول كلمة جديدة حديثة لها أهميتها ضمن حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية .

ونستطيع أن نقول في الخاتمة ، بأن (علي الحمصي) ، عرف عنه أنه من الفنانين المتميزين في فنهم ، وقد عرف عنه أنه كان من المؤمنين بقضية الفن ، والإخلاص لهذه القضية ، وكان من الأشخاص الصامتين في خدمتهم للحركة الفنية ، وحب الناس ، والتفاني في خدمتهم، وهذا يمثل جزءاً من شخصية (علي الحمصي) ، وهو الفنان الذي من أحد الأحياء الشعبية العريقة ، ووصل إلى المكانة المرموقة التي يتمتع بها ، نتيجة لما فطر عليه ، من تعلق بما هو شعبي ، وأخلاقية معينة مورثة عن التقاليد الشعبية ، في سلوكه وفنه ، وتوصل إلى أن يكون فنان الأحياء الشعبية المخلص لها ، والمحب لكل ما فيها والمعبر عن جمالها وأحزانها، والذي قدم لنا شخصيته متميزة بكل معنى الكلمة ، ولها دورها الرائد ضمن الحركة الفنية .

وحيد استانبولي

١٩٤٠ - ١٩٩٤

طاهر البني

ليست هناك من شك من مكانة (وحيد استانبولي) في حركة التشكيل بمدينة (حلب) فهو أحد أبرز النحاتين الذين تركوا أثرهم الواضح في هذه المدينة من خلال انجازاته المتواصلة حتى نهاية الثمانينات، بل هو أحد رواد التجديد في الحياة التشكيلية الذين تجاوزوا التيارات التقليدية في فن النحت السوري بما قدمه من أعمال تميزت برؤية بعدية خاصة، ومتفردة، أكدت حضورها خلال خمسة وثلاثين عاماً، تمتد منذ مطلع الستينات وحتى نهاية وفاته.

كانت (حلب) قبل ظهور (وحيد) تقتصر على ثلاثة أسماء من النحاتين المؤسسين هم: (الفريد بخاش - فتحي محمد - جاك وردة)، وكان هؤلاء النحاتون ينتجون أعمالاً تتسم بالطابع التقليدي الذي لايخرج كثيراً عن قيود (المدرسة الكلاسيكية)، التي تتخذ من المحاكاة والمطابقة للواقع منهجاً لانتاجها الإبداعي، وهو مانراه جلياً في تمثال (توفيق الحكيم) لألفريد بخاش، وتمثالي (المعري) و (المالكي) لفتحي محمد، وتمثال (أبي فراس) لجاك وردة، ومع أن لهؤلاء النحاتين الثلاثة تجارب واعدة في التجريد والحداثة، إلا أن تجاربهم ظلت في دود المطامح والآمال التي ظهرت في بعض أعمالهم المتأخرة.

ولعل المتتبع لأعمال (وحيد) المبكرة يمس ذلك التوجه نحو التجديد من خلال اللمسات الواضحة، والسطوح المتكسرة التي صاغ بها بعض تجاربه الأولى، وهو مايوكد بوضوح رغبته في تجاوز الصيغ التقليدية التي جرى عليها أسلافه.

بل إن المتتبع لحركة التشكيل السوري، يدرك دونما عناء طبيعة النتاج النحتي المحدود الذي لم يخرج عن قيوده المدرسية إلا مع تجارب بعض المجددين أمثال (مروان قصاب باشي) و (برهان كركوتلي) و (خالد جلال).

وفي الوقت الذي فجعت فيه الحركة التشكيلية برحيل النحات والمصور الأكاديمي (فتحي محمد) عام (١٩٥٨) ظهر الفنان الشاب (وحيد استانبولي)، الطالب الذي أتم ثمانية عشر ربيعاً، بطاقاته الفتية، وأعماله النحتية الواعدة، وكأنما أراد له استاذه الفنان (غالب سالم) ان يكون خليفة لتلميذه الراحل (فتحي محمد) فدفعه الى ساحة العمل الفني مشجعاً محفزاً على متابعة مسيرة سلفه.

وهكذا ورث (وحيد) عن سلفه فراغاً كبيراً، وساحات عديدة في مدينة (حلب) وحدائقها، ينبغي ملئها بالنصب والنحوتات، وبالطاقات الأكاديمية الخلاقة التي يمتع بها (فتحي محمد).

وفي صيف (١٩٦٢) التقى (وحيد) بأحد أصدقائه الشباب، وكان طالباً يدرس في (فينا) باختصاص علمي، فطلب منه (وحيد) ان يبحث له هناك عن امكانية دراسته في أكاديمية (فينا) للفنون الجميلة، فأرسل له صديقه يخبره بتوفر هذه الإكاديمية، ولكنه حذره من صعوبة العيش هناك دون وفر مادي يؤهله للانفاق على نفسه وتكاليف دراسته، ورغم ذلك، فقد أصر (وحيد) على السفر والدراسة، ولم يجد بُدأً من مواجهة رئيس بلدية (حلب) آنذاك لعرض رغبته عليه لعله يخصص له منحة دراسية على نفقة البلدية، كما كان عليه الأمر بالنسبة لفتحي محمد. ورغم موافقة رئيس البلدية على رغبة الفنان، إلا أنه أبلغه ان البلدية لاتستطيع ان تمنحه الراتب الذي يكفيه للعيش في ذلك البلد الأوروبي، وحذره من صعوبة ذلك. ومايمكن ان يترتب عليه من معاناة.

وإزاء تلك الصعوبات والتحذيرات، قبل (وحيد) بمبلغ زهيد، وغادر حلب الى فيينا عام (١٩٦٢) ولجأ الى صديقه هناك الذي عرّفه على أكاديمية الفنون، وقدّمه الى البرفيسور (فيتروبا) مدرس مادة النحت، الذي تعجب من طموح الشاب ورغبته في دراسة الفنون، وعرض عليه فترة دراسية قصيرة تكون بمثابة امتحان له، ويتعين على إثرها قبوله أو رفضه.

وكم كانت فرحة وحيد كبيرة بذلك، فأقبل على انجاز النموذج المقرر بكل طاقاته، فكان النجاح حليفه، وأرسل البروفيسور (فيتروبا) مع صديقه (وحيد) يخبره باجتياز امتحان القبول بنجاح.

فعكف (وحيد) على دراسة اللغة الألمانية من جهة، ودراسة العمل الفني من جهة أخرى، وأنجز كل ما أسند اليه من مشاريع ودراسات، فكانت النتيجة ان نجح في السنة الأولى، وحصل على شهادة تفوق، ظلّ يحتفظ بها طيلة حياته.

وتابع (وحيد) دراسته بين جديّة في دراسة الجسم البشري ومعالجته النحتية بالأساليب الأكاديمية التي تعنى بالنسب المدرسية، والتشريح الفني المتقن وبين متابعة التيارات الحديثة في فن النحت التي تسود العصر الحديث.، ولم يكن يقبل على دراسته اقبال الطالب الذي يقتصر على المقررات والتدريبات التي تطلب منه، بل كان يندفع بمشاعر المحب للفن، والباحث عن أسراره، ومكامنه في الجسد الإنساني، الفني بالقيم الجمالية والتعبيرية التي تثير لديه هواجس الإبداع في تجسيد ماتبصره عيناه، وتتلمسه يداه، فكان يمضي الساعات وهو يتأمل النموذج العادي الذي نصب أمام الطلاب في محترف الكلية، محاولا استنباط القيم التعبيرية المستترة في

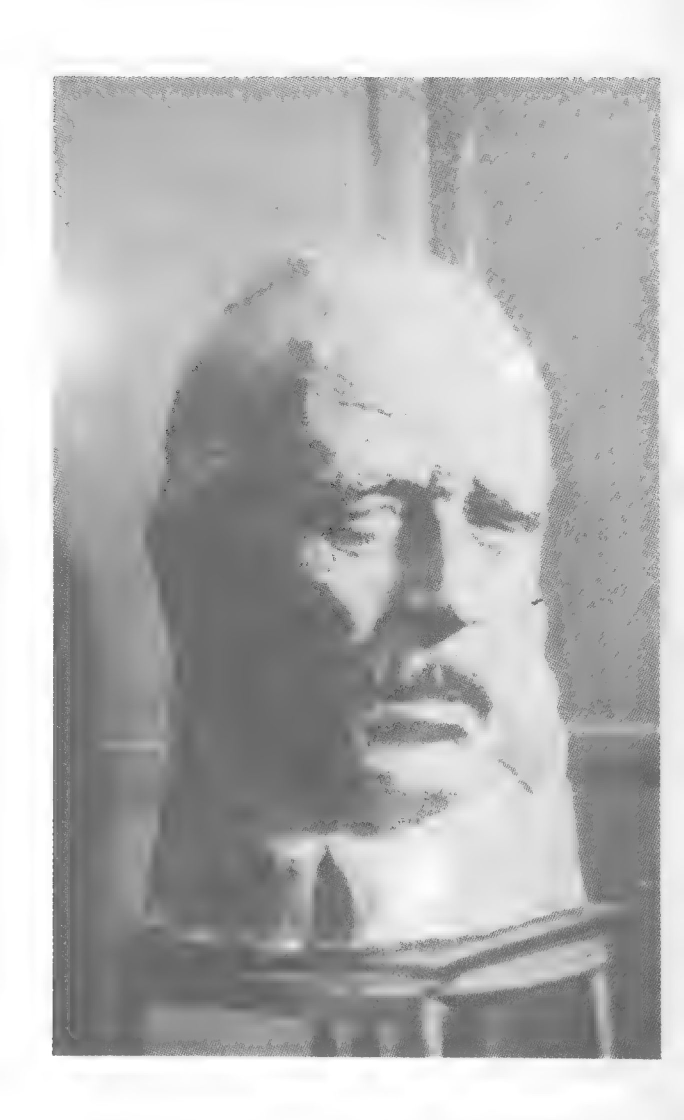


وحيد استانبولي

وتقدم (وحيد) بحماس الشاب وطموح الفنان ليحل محل (فتحي) ويرث طاولته وأدواته، ويعمل مدرساً في مراكز الفنون التشكيلية بحلب، لدى تأسيسه عام (١٩٦٠) وراح يتابع انتاجه، وينمي موهبته الفطرية من خلال تدريسه ومعالجته لعدد من الأعمال النحتية. ولعل تمثال (ابن الرومي)(١) الذي انجزه عام / ١٩٥٨/ وتمثال (عبد الناصر) الذي انجزه عام / ١٩٦٠/ كانا من أبرز الأعمال التي نفذها وحيد في تلك الآونة التي سبقت دراسته الأكاديمية، وفيها تظهر قدرته على الصياغة الواقعية مع ميل بسيط نحو المعالجة الحديثة، الأمر الذي دفع استاذه (غالب سالم) للتعجب من محاولاته هذه وقد رأى فيها تجاوزاً للمفاهيم المدرسية السائدة، فقال له:

- (انك ياوحيد تسلك الطرق الوعرة، وتسير في غابات كثيفة)(٢).

لم يكن (وحيد) يخشى وعورة الطريق، مادامت أهدافه كبيرة، ومرامية بعيدة، فقد وطد نفسه على مواجهة الصعاب، ومنازلة الظروف في سبيل تحقيق هدفه في دراسته خارج البلاد.



وحيد استانبولي

حنايا الجسد الإنساني في تكوينه الرائع ونبضه الحي، فينعكس ذلك في لمساته المرهفة التي تعالج بها منحوتاته.

فأثار (وحيد) بذلك دهشة استاذه الذي وجد فيه مايميزه عن أقرانه الذين كانوا يتقنون فن النحت بإسلوب ديناميكي، توفر فيه الصنعة البارعة في حين يفتقر الى الرهافة والحساسية التي وجدها عند وحيد، ولطالما أثنى على عمله، وأبدى إعجابه فيما يصنع.

وبالرغم من الظروف المادية الضيقة التي كانت تشدد خناقها عليه أثناء دراسته إلا أنه كان «يقتنص بعض الساعات ليروح نفسه تعب الدراسة، فكان يذهب مع أصدقائه الى الغابات الجميلة حيث العذارى ولوحات الجمال الطبيعية، فيأخذ نصيبه مما قدمت له الحياة من متع



وحيد استانبولي

حتى يعود الى الدراسة أشد نشاطا وأكثر عطاء».

وهكذا تكونت لدى الفنان مهارات كبيرة في شؤون التكوين الفني المتين والموازنة البارعة بين الكتلة والفراغ، بالإضافة الى استيعاب شامل للتشريح الفني الذي يشكل أساساً هاماً في العمل النحتي، الى جانب الجوانب التقنية المختلفة لصناعة النموذج الطيني، وتجهيز قوالب لصب التماثيل، وأساليب الصب لمختلف المواد كالجص والمعدن والبلاستيك وغيرها، مما كان له الأثر الكبير في تفوقه في كل المواد التي درسها والأعمال الفنية التي أنجزها. ومما جاء في تقرير لجنة الامتحانات التصريح الآتي:

(ان مجلس الاساتذة لأكاديمية النحت والفنون الجميلة في (فيينا) تمنح الطالب محمد وحيد سعيد

استنابولي الاعتراف بالتفوق في كافة الأعمال الفنية التي قام بها)(٣).

وعاد (وحيد) الى حلب عام (١٩٦٦) يحمل معه إجازة في النحت من إحدى الأكاديميات الفنية بالإضافة الى تفوقه وحيازته عدداً من الميداليات والجوائز التي ناله من خلال الأعمال النحتية التي كان يشارك بها في المعارض الدولية في الغرب أثناء فترة دراسته.

في ذلك الوقت كانت الساحة الفنية في حلب خالية من أي فنان يعمل في ميدان النحت، فاتجهت الأنظار الى وحيد، وتوسمت فيه الخير والعطاء، فكلفة المركز الثقافي بحلب بتدريس مادة النحت في مركز الفنون التشكيلية، فعكف على نقل خبراته الى طلابه الذين أحبوه والتفوا حوله يفيدون من توجيهاته ونصائحه في التشكيل والنحت والصب، وغير ذلك من تقنيات هذا الفن الصعب، وبرز منهم عدد من المتفوقين الذين احرزوا جوائز هامة في معارض مراكز الفنون التشكيلية السنوية، وكان في مقدمتهم النحات الفنان (عبد الرحمن مؤقت) الذي رفد الحركة التشكيلية بعدد من المعارض المتألقة والأعمال النحتية الهامة بدمشق، وقدم تجارب هامة في النحت السوري المعاصر وحين طرحت (بلدية حلب) فكرة إقامة نصب في المدخل الغربي، لمدينة حلب لم تجد من هو أكثر جدارة من (وحيد) في انجاز مثل هذا العمل الكبير، فأسندت مهمه تنفيذه إليه، ووفرت له السبل لانجاح العمل، فشرع الفنان في وضع الدراسات والتصاميم والنماذج المصغرة، وخصص له مقصف الحديقة العامة لتنفيذ عمله بمساعدة مجموعة من العمال والفنيين.

عكف (وحيد) على صنع تمثاله بكثير من الجهد والدأب، وحين فرغ منه، لم يلق العمل الاستحسان والقبول من الجهة المسؤولة التي كانت تتوقع منه عملاً واقعياً في ملامحه ومعالجته على غرار أعمال الفنان فتحي محمد. وهنا برزت مسألة هامة تركت أثرها البعيد في حياة الفنان وانتاجه وعكست معاناة مؤلمة في نفسه ظلّت تلازمه حتى وفاته.

لقد كان الفنان يحمل طموحاً كبيراً في تجاوز الصيغ التقليدية السائدة في النحت، ولعله اختط لنفسه منهجاً متميزاً في ذلك يتناسب مع رؤيته وقدراته الإبداعية، حيث جاءت أعماله التي شارك بها في المعارض الجماعية تتسم بسمات التعبيرية الحديثة التي تبتعد عن المحاكاة وتسعى الى ابتكار صيغ جديدة في تحوير الأشكال وبنائها في علاقات تجريدية تهدف الى إقامة توازن بين المفردات النحتية، التي كان يؤلفها على نحو متميز تلتقي مع خصائص النحت الجداري عند شعوب الحضارات القديمة في الأرض



وحيد استانبولي

العربية.

كانت هذه طموحات وحيد، وقدراته، في الوقت الذي كانت تطلب منه اعمال نصبية تقليدية، لتزيين ساحات (حلب) وحدائقها، وبذلك وجد نفسه أمام مأزق صعب لاخيار فيه، ووجد أدواته لاتستجيب لغير نوازعه في الخلق والابتكار، وأحب ان يقحمها في العمل لصالح مايطلب منه، فخانته وزلت به، وجاءت أعماله النصبية والتزيينيه تحمل مرارة موقفه الصعب وشحوب أدواته، وهو مايتجلى بوضوح في تلك المنحوتات الصغيرة التي توزعت في جنبات الحديقة العامة حيث ظهرت الطيور والأسماك غريبة في أشكالها وألوانها وكأنما انتزعت من برزخ خرافي تسوده الأحزان المخيفة.

وكذلك كان الأمر في تمثال (الخصب) الذي أعاد صياغته مرة ثانية وأنجزه عام (١٩٦٧) ليكون مدخلاً لمدينة حلب يستقبل الوافدين إليها، كان التمثال متجسداً في



وحيد استانبولي

صورة امرأة واقفة بارتفاع خمسة أمتار ترفع رأسها بعزة وشموخ، وتحمل بيمناها حزمة من سنابل القمح، وتبسط يداها باسترخاء وقد ارتدت ثوباً عربياً مطرزاً، وتقدمت أمام قاعدة هرمية ذات أربعة سطوح، يعلوها نسر باسط جناحيه، وأحيطت بمنحوتات جدارية (روليف) تمثل كفاح الشعب السوري ومسيرته النضالية في بناء حضارته الحديثة، وقد انتصب على جانبي المرأة اسدان بوضعية التحفز للوثوب.

وقد ترك هذا العمل ردود فعل مختلفة في الأوساط الثقافية والشعبية في مدينة حلب، باعتباره من أضخم الأعمال النحتية، التي شهدتها حلب في تلك الفترة وكان يمثل الموقف القومي، وملامح النهضة الحديثة التي تتطلع إليها الأمة.

وجيد هنا ان نذكر ان وحيداً لم يك قد تجاوز السابعة والعشرين من عمره، حين أنجز هذا العمل الكبير في حجمه وموضوعه، ولم يكن له ذلك الجسم الذي يوازي

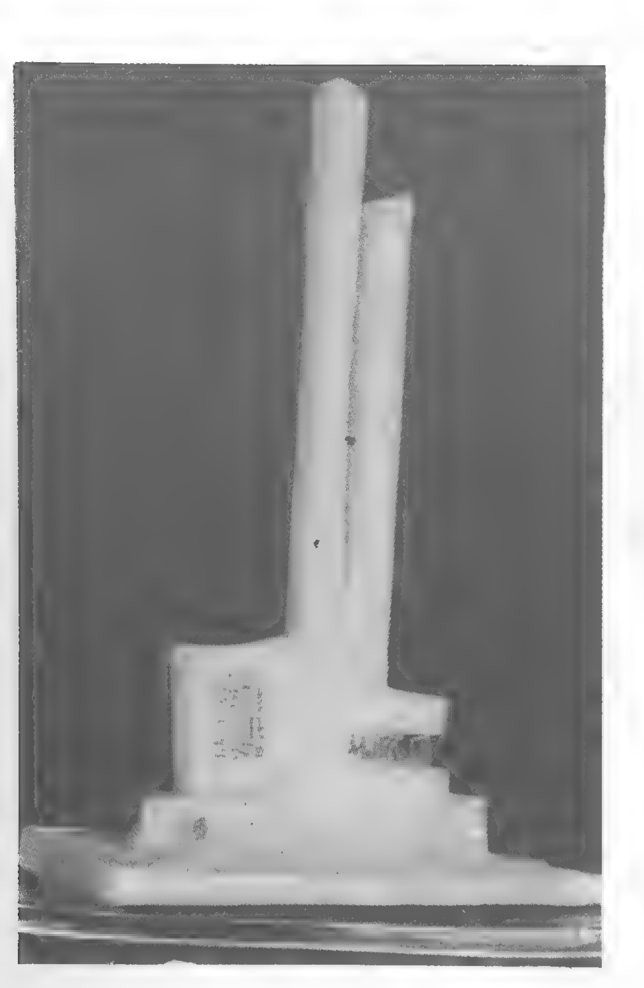
حجم الانجاز والمتطلبات التي يستحقها، فقد كان ضئيل الجسم أقرب الى القامة القصيرة، والنحافة البدنية.

وتوالت أعمال وحيد النصبية التي كلفته بها بلدية حلب، فأنجز تمثال (البحتري) في الحديقة العامة عند بابها الشمالي، ومثال (المتنبي) أمام حديقة السبيل، وتمثال (سيف الدولة) في حي الفيض، وتمثال (قسطاكي حمصي) في ساحة العزيزية وتمثال (البتاني) في مدينة الرقة، و (هنانو) إدلب بالإضافة الى عشرات الأعمال الموزعة في حدائق حلب وبعض الحدائق الخاصة في مدينة حمص.

كان (وحيد) يجد العزاء في بعض الأعمال النحتية التي كان ينجزها بمواجه الخاص وأسلوبه المتميز الذي يعكس آلامه، ويفرغ فيه همومه وكانت هذه الأعمال تظهر مقدرته الفذة في عالم النحت الذي دخله برؤيه متفردة، وكان يشارك بهذه الأعمال في معظم المعارض الجماعية التي تقام داخل سورية وخارجها، وقد اقتنت الجهات الرسمية والخاصة والخارجية العديد من هذه الأعمال الهامة التي تمثل التجربة الحقيقية في النحت عند وحيد.

ويعتبر تمثال (إنسان) الذي عرضه مجلة (الحياة التشكيلية) على غلاف عددها السابع عام ١٩٨٢ نموذجاً لهذه التجربة، فقد عكس حالة الاستلاب التي وصل إليها الفنان من خلال جسم ضئيل، التصقت أطرافه به، وتخضم رأسه الذي فقد ملامحه وغار بين كتفيه وقد بدا العمل وكأنه مستحاثة أخرجت من عالم الأموات، وهذا يظهر مقدرة (وحيد) علاى تجسيد مشاعره ومعاناته بكثير من الصدق والعفوية المستندة على خبرة واسعة، تجعل هذا العمل من المنجزات النحتية الهامة، في النحت السوري المعاصر الذي تغلب عليه الصياغة الحديثة المسرفة في الحلول الشكلية، والتقنيات المختلفة التي تلتقي مع غيرها من التجارب النحتية المعاصر في العالم.

وأسرع بعض تلاميذ الفنان وأصدقائه الى إقامة معرض (تحية للفنان وحيد استنابولي) عام (١٩٨١) وقد أقيم المعرض في حلب والرقة، وشارك فيه ثمانية عشر من تلاميذه وأصدقائه، فكان هذا المعرض تحية للفنان، وتقديراً لعطائه، واعترافاً بمكانته وأهميته، ودعوة للاهتمام به، وبذلك ترك أثراً كبيراً لدى وحيد، الذي شعر بالأمل ا لجديد يسري في نفسه، ويبعث في روحه الرغبة بالعطاء ومتابعة الانتاج، فعكف على مجموعة من الدراسات والأعمال النحتية التي نفذ بعضها في حلب



وحيد استانبولي

والرقة وادلب، وكان أبرزها النصب الكبير الذي أنجزه للسيد رئيس الجمهورية في ساحة الرئيس بحي المشارقة، .

ولعل هذا النصب الكبير الذي نفذه الفنان من مادة (البرونز) يعتبر آخر أعماله النصبية في نهاية الثمانينات، إذ أنه سرعان ما استسلم لآلامه النفسية والجسدية بعد اصابته بالقصور الكلوي الذي اقعده في فراشه خمس سنوات متتالية يجتر أيامه وآلامه دون أن يجد من يعينه او يقدم له خدمة تنقذه من براثن المرض الذي استشرى في جسده وأشل يمينه ولكن دون جدوى ظلّ طريح الفراش، رهين الآلام، وقد تحول الى شبح ضعيف لإنسان ذابت أضلاعه، وضمرت أطرافه، وتلاشت معالمه، فغادر عالمنا في السادس والعشرين من شهر كانون الثاني عام ١٩٦٤، وهو يحلم في انجاز عدد من النماذج التي كان قد أعدها قبل مرضه.

الخطّ العربي
صُورَة وتصوُّر

خالد الساعي

لعل التاريخ إذ يضيء على الكتابة فهو يضيء على أهم الفتوحات الإنسانية على الجهود الطويلة والكبيرة لإيجاد طريقة للتدوين والحفظ والتعامل الحياتي.

ومرّ تاريخ الشرق بمحطات كبيرة، ومضنية للوصول الى صيغة هذا الحرف.

وحتى وصل (الخط العربي) الى الصيغة الحالية مرّ بظروف المقطع (الكتابة المقطعية)، والكلمة والصورة، وصولاً الى الحرف المجرد . .

(لاشك بأن المرحلة الاسلامية هي الفترة الذهبية لتطور وغنى ونضوج الحرف العربي).

فقديماً كان الرمز هو صيغة القراءة مثلاً في عصر (جمدة) الذي يوافق عصر ماقبل الأسر المصرية، كانت الرموز هي التي تُشكل التمثيل (اليد) تمثل الجسم. (قدم) تمثل المشي، الجزء يمثل الكل.

والسومريون الذين اخترعوا الخط المسماري (٣٠٠٠ق.م) التي استمرت حتى عهد المسيح ومن ثم الخط العيلامي (٢٧٠٠) ق.م بهضبة ا يران، مروراً بتحولات تستند الى الرسم، وتوصلنا الى الكتابة المقطعية عبر الحوريون (الألواح التي ترينا كيف وصلت الرموز الى أصواتها، رسم المرئيات وتحويلها لنظام صوتي)، وترينا الألواح ايضاً تطور الكتابة المسمارية من الرسم الى التجريد.

الكتابة المسمارية:

- طورها الأول الصوري: رسم قدم: تمثل قدم إنسان.

- طور رمزي: أصبحت: رسم قدم: يمثل فعل المشي.

وصارت صيغة الكتابة أعقد، ذلك للدقة في التمييز بين الاسم والفعل.

مثلا: (الفلاح: فعل الفلاحة)، فالرسم، الرسم الرمزيّ «للمحراث يدل على الفعل (حَرَثَ). ولكي يدل على الفلاح، تضاف إليه حركة سابقة «قبل الرمز».



« قل كل من عند الله »، خط ثلث للخطاط رسا ١٣٢١هـ ١٩٠٣م ، ونلاحظ الكلمات في سمك متدرج قصد منه الخطاط الايحاء بالعمق .



- **المرحلة الأخيرة: أصبحت الكلمة مجرد قيمة لفظية بحتة دونما اهتمام لمدلول أخر .**

والتاريخ يدل على جهود كبيرة متعدد، تضافرت، تقاطعت، أثرت، وتأثرت، وجميع هذه الجهود دفعت السير للوصول الى تكامل شكل الحرف.

الذي اتجه من التشبيهي (التمثيلي) صوبَ التجريد الخالص:

والآن:

بعد وصول الحرف الى صيغته الكتابية الحالية، الذي اختمر وتصاعد بشكل سريع بعد الإسلام، وساهم امتداد الإسلام في رقعة كبيرة من العالم على غنى وتنوع الحرف.

تكونّه وفقاً للمناخ، والتطور الإجتماعي والعمراني، وامتداد الحياة المستقر المدنية، والخطاط العربي، تبوأ مناصب عالية (الوزير ابن مقلة) و (السلطان علي التبريزي)، وكذلك المكانة العلمية والدينية (شيخ

فالصلب ينبغي أن ينحت وجهه فقط ثم يجعل مسطحا
وعرضه فيجب أن يكون مثل عرض الخط الذي يحسن
فيما وأما الرخو الشحمة فالواجب فيه أن يستأصل شحمته
حتى ينتهي الى الموضع الصلب من جرمه لأن الشحمة الرخوة
لا بد من أن يتشظى منها ما يشعث الخط ويفسده وأما الشق
فاختلافه أيضا يكون بحسب اختلاف القلم
في صلابته ورخاوته وكونه فيما بين ذلك فأما فيجب أن
يكون شقه الى دون نهاية الجلفة بمقدار ربع الجلفة
وأما الرخو فيجب أن يكون شقه الى مقدار نصف الجلفة
أو ثلثيها وأما الصلب فيجب أن يكون الشق فيه الى آخر
الفتحة أو نزايدا قليلا وأما القطة فأحمدها ما كان
السن الأيمن فيه مرتفعا ارتفاعا قليلا وكان القلم
مكتوبا ومتى لم يكن الجانب الأيمن من القلم مثل الأيسر
في العرض مقدار ضعف ونصف لم يجي ما من حد
ترشيش المداد على الكاغد انتهى والله تعالى أعلم

باب في مسك القلم ووضعه على الدرج

٤

يجب أن يكون بطون أطراف الأصابع الثلاثة التي هي الوسطى
والسبابة والإبهام على القلم فوق الفتحة بمقدار سمك ثلاث
أو ثلاث ويكون أطراف الأصابع منتصبا وثابت حول القلم
لا ينفصل أحدهما على الآخر ويجب أن يكون الدرج
على موضع القط من القلم منكبا انتهى والله أعلم

باب في ذكر الحروف المفردة وأحسن أشكالها

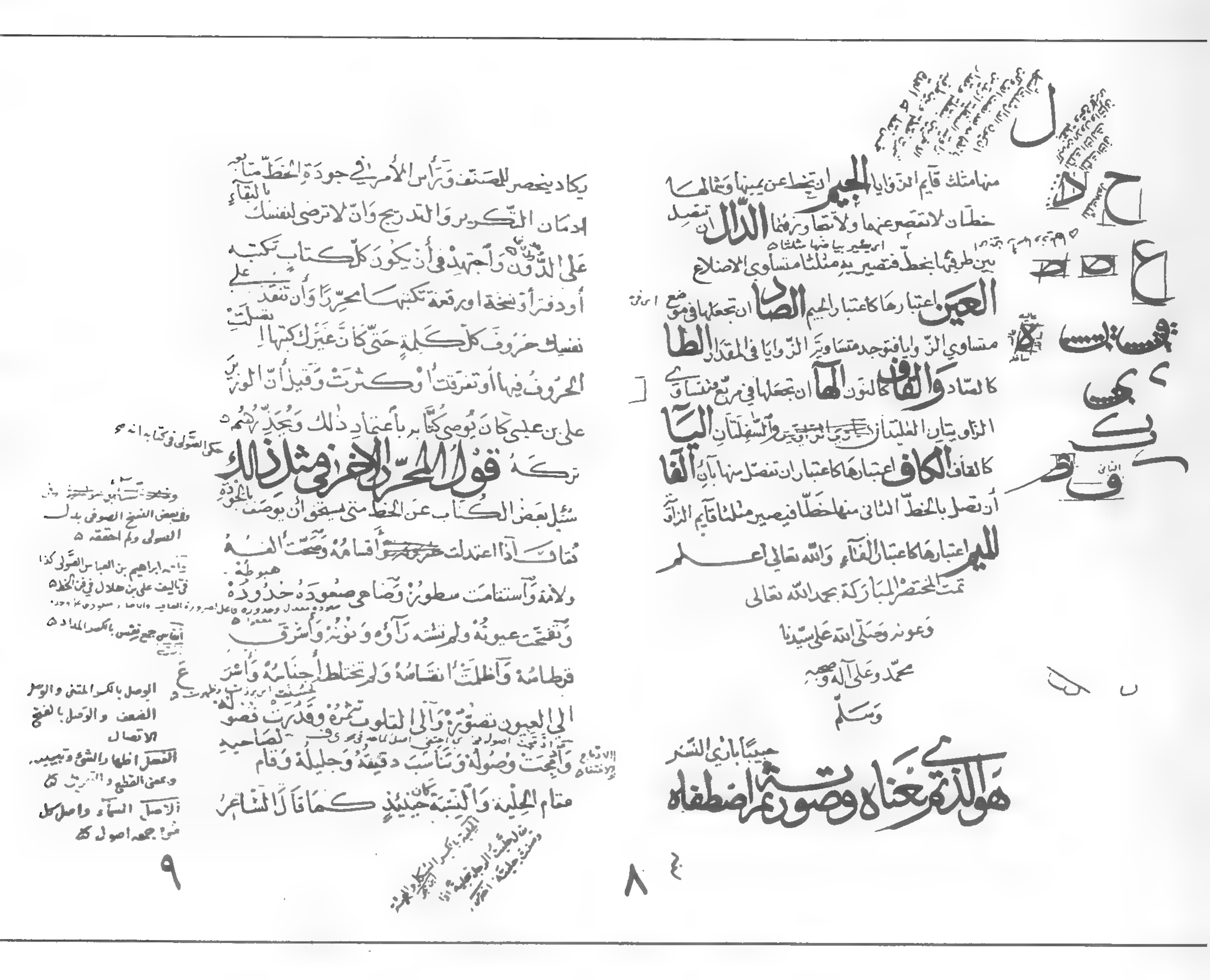
حسن الكتابة وجودتها من وجهين من جهة صحة
أشكالها ومن جهة وضعها فأما أشكالها فتحتاج الى
خمسة أشياء وهي التوفية والإتمام والإكمال والإشباع
والإرسال وأما وضعها فيحتاج فيه الى أربعة أشياء
وهي الترصيف والتأليف والتسطير والتنصيل
وبيان ذلك أما التوفية فأن يوفى كل حرف حظه
من الخطوط التي يركب منها من مقوس ومنحن ومنتصب
ومنسطح وأما الإتمام فأن يعطى كل حرف قسمه من
الأقدار التي يجب أن يكون عليها من طول وقصر وكبر
وصغر وأما الإكمال فأن يوفى كل خط حظه من الهيئات التي

٥

العلماء):

ومع استقرار الحياة من المرتحلة الى قيام المدنيّة الحَضرية، ابتدأ يتحول الحرف من الضروري الى الجمالي، ويكون أعمق، وبالتالي لتنعكس الحياة بمجملها في هذا الحرف ومن هنا تنطلق دراستي، فمن المعروف ان الخط العربي مستمد من الخط النبطي، والخط الكوفي هو الخط الأم الذي تفرعت منه الخطوط العربية، في عهد (عمر بن الخطاب) اختط (سعد بن أبي وقاص) الكوفة، ونزل إليها كتاب وكانت الكتابة بخطيْ.. (المبسوط والمقوّر) فالمبسوط هو الهندسي ذو الزوايا المحكمة وتستعمل فيه الأدوات الهندسية والمقوّر هو الذي فيه تدوير ويكتب بالقلم وهو للتدوين اليومي.

وقد شاعت الكتابة في أول (الدولة الأموية) وبدأ تطوير الخط المقور لجهة النسخ في عهد العباس أول الخلفاء العباسيين، علي يد (قطبة المحرر) ثم زادت جودته على يد



(الضحاك بن عملاق الشامي) في خلافة السفاح، ثم ارتقى على يد (اسحق بن حماد) في خلافة (ابي جعفر المنصور)، حتى انتهى الى الوزير (ابن مقلة) في خلافة (المقتدر بالله) حيث وضعَ ميزان الحروف وجعل لها نسباً وأوصلها الى صورتها المعروفة لدينا، وأشهر من جود الخطوط من بعده (ابن البواب) (علي بن خلال)و (ياقوت المستعصمي) «قبلة الكتاب».

وكما كان لأهل العراق الفضل في الاختراع والتجديد في الخط كان لمصر دور لافت في (العهد الطولوني) حيث تفوق الخطاط، (طبطب)، على جميع الخطاطين، ثم ازدهر الخط في العهد الفاطمي حيث بُني الأزهر الذي اسسه (جوهر الصقلي) وبلغ الخط درجة من التنوع، وتحتفظ (المتاحف) بنماذج جيدة عن تلك الفترة، وكتبت الكثير من المصاحف وذهبت وافتتحت مدرستا (ابن أبي

رقيبة) والشيخ (شمس الدين الزفتاوي) لتعليم الخط واشتهر الخطاط (ابن الصايغ) الذي يجيد تخريج الخطاطين وإعطاءهم الشهادات.

وحدثت بهذه الأثناء النهضة الخطية بتركيا عندما استقدم من أنحاء البلاد الإسلامية المهرة والخطاطين لتكتنفهم (الأستانة)، أخذُ النسخ والثلث من (بغداد والنستعليق وفن التذهيب من (ايران)، واخترع الأتراك (الديواني) و)الهمايوني) والرقعة والإجازة والطغراء.

ومن أفضل الأساتذة بالتطوير، وذوي الفضل (حمد الله الأماسي) و (الحافظ عثمان) و (مصطفى نظيف) و (محمود جلال الدين)، (محمد شفيق) و (محمد عزت) و (مصطفى الراقم) و (عبد الله الزهدي) كاتب الحرمين الشريفين، و (سامي) و (محمد شوقي) و (عبد العزيز الرفاعي) و (الحاج أحمد الكامل).. رئيس الخطاطين.

وبهذا البحث أحاول الاضاءة على وجود الصُورة في الحرف العربي اضافة لرؤيته الحالية ومدّ أذرعه صوب الفنون الأخرى للعيش معها وعلى كيفية إسباغ التصورات عليه وتجلي الصورة فيه ودلالات أحرفه وتطورّ ايقاعاته، وعلاقته بالفراغ وكسره للسطح الذي بقي طويلاً يهيم فيه الى أن دخل الفراغ، اضافة لمقاربات مع الفنون الأخرى وتقاطعاته مع لغة التشكيل الحديث ومدى حُضور الحرف بهيئته على اللوحة الحديث مدى تسخيره كعنصر تراثي بالعمل التشكيلي وعلاقته بالصوت والزمن ودراسة الضوء فيه واطلالته على المادة وهو محض روح.

بين الصورة والتصورّ؟

ماجعلني أبحث وراء الصورة، هو أنه أثناء تمريناتي الخطيّة: أمرّ عادة (بصور) مثلاً: عين فنجاني، عين صادي، هـ: أذن فرس، كاف زنادي.

إضافة للإيحاء الخاص للحرف الذي يمارسه عليّ حيث لم يعد بإمكاني إلا التحاور معه كموجود والإحساس به، إضافة لحالته الراهنة: فتارة (يكون الميم مقصوراً) أحياناً مرسلاً، مضموم، مدغم، متراكب، تبعاً، لهيئة العبارة ولوضعه فيها، أبحث من هنا حول العلاقة المتبادلة بين الصوة والتصور.

- باديء ذي بدء: الحرف صورة مجردة (وهي مادة: حبر على ورق.. الخ) وبدورها ترجمة لصوت، الذي هو دلالة لشيء أو فعل، هذه المتوالية في الإحساسات وانتقالاتها، لابد أن يترسب فيها الصورة بين الطرفين، كنواس، فالصوت نواس الانتقال في التعبير بين الصور والحروف (كلمات)، (صور) أو (فعل) ـــ صوت ـــ رسم (صوت حرف)، وحتى الصوت يمتلك طاقة التعبير التصويرية: (فالميم) المضموم، مأخوذ من حركة الفم و (السين) بأسنانها، مأخوذة من آلية نطقها بالأسنان، و (الهاء) لها مسيرة طويلة: حتى استقر على نواة شكله الذي يعبر عن التواء حلزوني في الصوت. جاء كهيئته أثناء الكتابة، ولست بصدد الصوتيات الآن (إذ لو تحدثنا بمغالات ما، سنجد أن المسألة أكبر، أي لكل صوت (ضمن خصائصه) أحرف تعبر عنه (أي: هذه صورة صوت فلان).

عبر مسيرة الحرف: انتقل من الكتابة على الحجر، التي كانت بدورها بحثاً في صيغة الحرف، الى الوصول لهيئته بعد الخط النبطي، وبالتحديد أثناء الفترة الاسلامية حيث أعطى الاسلام أهمية كبرى (للخط) ابتداء من احتفاء القرآن بالخط الى



الصحيفة الافتتاحية لكتاب عقيدة ابن أصبغ، مكتوب فى الأندلس فى القرن الثالث عشر، وهو محفوظ الآن فى مكتبة تشيستر بيتى فى دبلن.


بسم الله الرحمان الرحيم

تعاليم النبي (ص).

هذه الفترة التي فيها ابتداء (التشريح العلمي الفني) بآن واحد، ينصب على الحرف، ففي عهد (عمر بن الخطاب) ابتداء الخطين المقور والمبسوط، وابتدأت الرحلة في العلاقة مع السطح الى أن طور (قطبة الحرر: أكبت الناس على الأرض) طور الخط المقور ليتبلور في عهد (المقتدر) حيث وضع ابن مقلة (الموازين المستمدة) من الدائرة فأخذ الحروف حالته الدورانية المسبّحه اللانهائية، وانتقل من خط مقور الى خط يدور في الفراغ مرسخا الدين الاسلامي السرمدي، في العهد (الأموي) كُتِبَ الخط بمجريد النخل، كما في قلم الطومار (يكون من لب الجريد الأخضر) ويؤخذ منه من أعلى الفتحة، مايسع رؤرس الأنامل، ليتمكن الكاتب من مسكه، ويمكن أن يؤخذ القلم من القصب الفارسي.

وجاء في (صبح الأعشى) عن هذا القلم (لابد له من ثلاثة شقوق،) لتسهل الكتابة، ويجري المداد فيه، وهو أصل لما دونه من الخطوط، فخط الطومار /٢٤/ شعرة، وخط الثلثين /١٦/ شعرة وقلم النصف /١٢/ شعرة، والثلث /٨/ شعرات.

فكان طول الألف (حرف الألف) مقدار عرض القلم× مثله، يعني مربّع قطر القلم (أو عرضه)، ورُوي أنه أول من استخدم هذا القلم، من خلفاء بني أمية: هو (الوليد بن عبد الملك) الذي أراد ان تنظم كتبه وتبدو كبيرة. بينما كرهه (عمر بن عبد العزيز) الذي كان يعتبرها ضياعاً للورق الذي هو من بيت المال وكانت كتبه صغيرة.

مرحلة ذهبية

قفزة واحدة نحو (العصر الذهبي) والذي يقابل عصر النهضة بفن التصوير، عهد (عثمان) ابتداء من الشيخ (حَمد الله الأماسي) و (حافظ عثمان).. و (مصطفى راقم).

حيث تكاملت الأدوات واستوت المقاييس، واختزن الحرف الصور والمقاطع على أكمل وجه.

أبدأ

في القياس الذهبي لطول جسد الإنسان يكون الرأس ٧/١ أو طول الجسم يضاهي (٧) رؤوس، كما لدى بعض النحاتين اليونان، وكذا النسبة الذهبية المثالية بعصر النهضة. (دافنشي. رافائيلو).

وخط الثلث بفترة (مصطفى الراقم) وحتى الآن (النسبة الذهبية لحرف الألف ٧ أصناف طول نقطته) كذلك طول النقطة بخط الثالث (بالنسبة لعرض القلم) ١١٠٪ اي طول النقطة ١١٠ وعرض القلم ١٠٠.

هذه النسبة تقترب كثيراً بأبعادها مع رأس الانسان. النقطة تقابل الرأس (بشكله الجانبي) والألف تقابل الجسد الكامل عند دراسة حرف الألف من عهد ابن الشيخ حتى عهد العمالقة (حقي) و (سامي افندي) و (نظيف) نلاحظ:

أولا: انضباط النسبة: بطول الألف نسبة للنقطة لتصل الى ٧/١.

ثانياً: التعامل بحساسية عليا مع الأقسام السبعة للألف وتسميتها (رأس. عنق. صدر. بطن..) سبعة أقسام.

ويجب على الخطاط ان يتعامل بحساسية كل جزء منها وهذا مادعي للقياس بين ألف (محمود جلال الدين) و (مصطفى الراقم).

في عروض الأزياء، ينظر الى مشية العارضة بعد الاتفاق على صلاحية شكلها، فتأخذ دروساً في المشية،

هامتها

قفاها ←

خاصرتها ←

. جبينها

. قدامها

. بطنها

. خاصرتها

. ركبتها

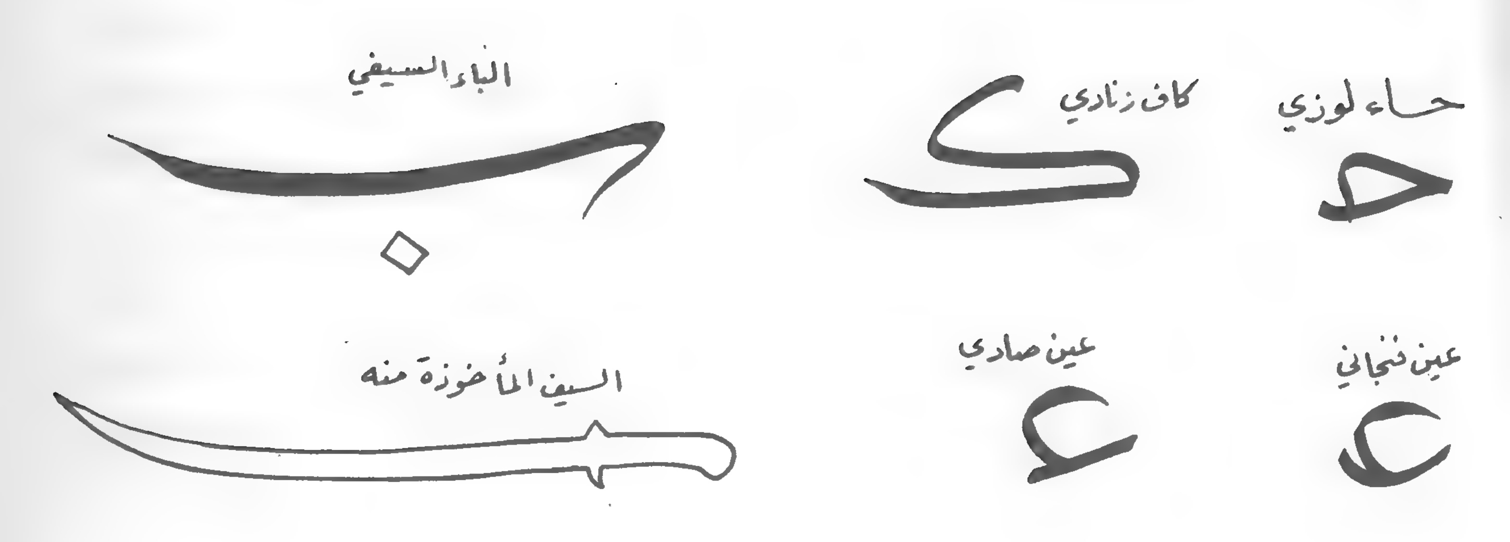
. تحت ركبتها

تحتها

هاء رأس القط

حرف الهاء المأخوذ من اذن الفرس

عن المحكم لأبي عمرو الداني المتوفى سنة ٤٤٤ هـ





لتتقن حساسية كل جزء من البدن.

ابتـداء بالرأس مـروراً بالعنق، الصـدر، الردفين، الساقين وحتى مشط القدم الذي يحدد هيئة المشية مابين الكعب والسلاميات.

ويجب أن يتساير بتعبير كل جزء مع الآخـر حتى لايطغى تعبير على آخر فيتخلخل (الرقم الجسدي) كذا يحدد امتشاق حرف الألف، وانطلاقها وحركتها، نهايتها التي يميل فيها المحور نحو اليسار، بعد أن يميل مثلث الألف الأعلى نحو اليمين، لتوازن الشكل، ويعطي ظلالاً توحي برأس انسان، بالنتيجة، حرف الألف يقابل صورة جانبية كامل لجسد بشري.

يأتي تعرضي هنا لخط وحيد هو (خط الثلث) الذي يعتبر ورديفه (النسخ) الخط الذي يمثل الحضارة الاسلامية، وهو الصورة الكاملة عنها.

هناك الأحرف الممدودة كالباء والكاف، ومشتقات البـاء (ت، ث) والسين الابتـدائي مـأخـوذة من السـيف، ونزلت ضـمن تسـميـات الأحرف كـذلك.. باء سـيفي والمقاربة واضحة بين الشكلين ومد الأحرف كان سارياً منذ



العهد العباسي، وفي القياس الذهبي أصبح المد لهذه الأحرف هو نسباً من طول حروف الألف، كطولين أو ثلاثة، وقد يتجاوز ذلك عندما يكون الحرف واقعاً في تركيب خط الثلث الجلي (لينصب في صالح التكوين).

حالات في الأحرف: فهناك مايقبل الرجوع كالياء، والعين والجيم، وحالات التعبير: تبعاً لمجاوراتها من الأحرف مثلاً (راء مرسل) أو (مضموم) أو (راء رحماني) لمناسبتها في كتابة كلمة (رحمن) فهنا التعبير ثنائي.

هناك حالتين رئيستين: عين صادي، عين فنجاني، الصادي تكون عندما يأتي بعدها حرف منخفض، والعين الفيجاني، عندما يليها حرف مرتفع كالألف واللام وبينهما قيم متدرجة.

فهناك (العين الثلعبي)، و(الثعباني) و (فم الأسد) و (المحير) و (النعلي) وكلها لاتزال قائمة ضمن مدرسية الثلث.



نأتي لحرف (الهاء) الذي يدعى أذن الفرس عندما يأتي بالوسط، مشتركاً بين حرفين وهذا مشابه لحالتها في رأس (الحصان)، ويمكن ان يكون الجزء الأسفل منها يمثل الإذن الوسطى والداخلية، وتأتي مشتركة من الطرفين مؤكدة التصاقها مع الجمجمة.

نتحدث هنا عن حرف الميم: المأخوذ من فم الانسان، ولها جذورها في الكتابات الجاهلية على شكل ـمـ . . . ٥ . . وأيضاً بشكل (و) في كلمة بسم، في درهم في سنة / ٣١/ هجرية، وثم أخذ شكل (مـ) كما في الدرهم في مدينة الري* ويشابه ايضا حرف الميم المضروب على درهم في نهاوند سنة (٤٠) هـ.

وبنفس الفترة أخذ حرف الهاء النهائي صيغته النهائية كما في كلمة بركه. في درهم بسنة (٣٠) هـ بدرهم في منطقة الري.

وحرف (الدال) منذ العهد النبطي كان (ک) أي قريباً من كتابته الحالية ومطابق للخط الكوفي اما الراء فأخذ شكله المنحني بتلك الفترة (ر) كما في كلمة (ربي) في درهم ٣٨ هـ.

- في هذه الفترات (منذ نهاية الجاهلية ـ عصر التدوين) كان القلم يُسير الخطاط «الكاتب» ولكنه حقق قفزات نوعية إبان الإسلام حيث ابتدأت السيطرة على القلم.

فحرف الراء كان (ک) أو (ر) بصرياً كان قياس هذه

الأحرف تبعاً لمسيرة القلم، وسمة الكتابة في هذه الفترات يمكننا تشبيهها بالنباتات (حصراً).

كأقلام (جذمة النخيل) وأنواع القصب، (الصورة هنا: صورة الحرف يمليها ويفرضها نوع المادة «النباتات» والحياة البرية، لكن بعد الاستقرار وحلول الإسلام) بدأت عوالم اخرى تدخل ضمن أشكال الحروف: كالعناصر المعدنية (السيوف والرماح) (فترة) قطبة المحرر.

و (خالد الهياج) كانت الخطوط ابتدأت باستيعاب هذه العناصر.

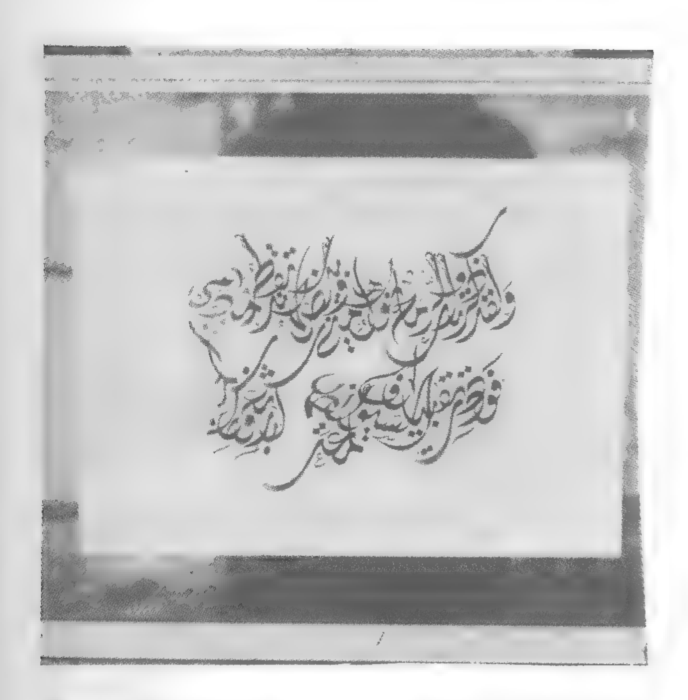
حيث صرنا نشاهد الاستطالات والمدود بالأحرف والرشاقة، وبنفس الوقت تطورت الأدوات (الأقلام والورق) التي تفردت وأخذت صيغاً مختلفة.

ادعي الوزير العبّاسي ابن مُقلة مُهَندِس الخط العربي

حيث أرجع الخط إلى الدائرة، التي قطرها حرف الألف، واشتقاقات الأحرف تأتي من الدائرة وهنا امتزجت الخطوط المستقيمة بالمستديرة، لنأخذ على نتائج أحرف لها القدرة على استحواذ السطح، ومن ثمّ ليتطور المفهوم وتنحصر الاستدارات عند مفاصل الحروف في عهد (حمد الله الأماسي)

كاف زنادى فردى غير متصل

[هناك بعض الأحرف النهائية بخط الثلث (الأحرف النعلية) التي تأتي في أسفل الرتم كالحرف والأحرف الزنادية التي تشبة الزناد في بدايتها حيث يمثل الحرف جسد السلاح. وينفرد الزناد وحرف الجيم أو الحاء الذي يدعى





(جيم لوزي) وهو من ثمرة اللوز.

الحاء اللوزي يأتي قبل الأحرف المرتفعة

وتبسيط شكله يشبه المثلث الذي يدوره يشبه اللوزة

الحرف العربي متوازن كفرد، هذا التوازن يختلف عندما يدخل الحرف في كلمة: فنسجم مع التوازن الكامل للكلمة فيغير هيئته أهبة «الانسجام وهذا ينسحب علي أي كلمة بخط الثلث.

*** الهاء البدائي : رأس الهر**

فلو أخذنا خيال ظل . لوجه جانبي رأس الهر نرى مدى التطابق بينهما .

حرف الهاء

الهاء الأولية يشتق من رأس الدال والفاء الوسيطة كاملة ويسمى عين الهر

حرف «لا» هناك أنواع ذات الظفيرة وذات الظفيرتين والثلاث ،

هنا أحرف مع أسماءها التي تدل على مرجعية شكلها

[نرجع إلى الخطّ الكوفي : الذي ابتدأ جافاً كما أسلفنا ، كأطراف النخيل الجافة ، وفاتناً وبالتالي فهو خط نباتي .

ولا يلبث هذا الخط ليتلّون مع امتداد رقعة (الامبراطورية الاسلامية) ويتوسع بدوره [كوفي مملوكي ، كوفي فاطمي ، ايوبي ، أندلسي] . . . الخ ، وكل نوع من هذه الكوفيات هو صدرة عصره ، ففي الأندلس كان يحمل أبعد درجات الزخرف ، والتلوين ، وامتشق كالأبنية ، ويمكن عدّها الفترة البرجوازية لهذا الخط لما فيه من تنميق وزخرفة كما في (قصر الحمراء) ومعظم آثار العرب في الأندلس .

لكن أثناء (العهد الأيوبي) كان قلقاً وأقل مرونة ، وزخرف ، وزواياه فيها شيء من الحديّة (حادّ) ، لكنه أثناء الدولة المملوكة كان قوياً رشيقاً حاذقاً واستداراته عنيفة وقصيرة بينما أطواله تمتد كثيراً (امتشاق) ، وظفائره معقودة بزهو .

وكذا عندما كان في الكوفة ، موطنه كان كالأشياء والرماح ، وامتطاطاته فيها تطلع ينبئ عن زحف الابراطورية الاسلامية ، وشهوة للامتداد والتوسع وهذا يمتد من رسائل (الرسول الكريم) إلى عهد (عثمان بن عفان) ، يمكن قراءة هذه الصورة ضمن امتداد هذه الفترة»

وهذا الخط أدعيه بالخط العمراني النباتي . فتزينت به الأفاريز والأقواس والقناطر ونُحِتَ على الخشب واستُخدِمَ في المشكاة والأواني .

هو الخط الذي خرج إلى كميدان الحياة العامة وخرج إلى الشوارع والأبنية .

[بقي هذا الخط نباتي : فمنه (الكوفي المورّق) و(المشجر) و(الهندسي) لم يدخل عليه العنصر الحيواني ولا الانساني اللذان انحصرا على خط الثلث والتعليق .

ولا يزال الكوفي مستمراً على المنشآت «باستخداماته»

العبارة الأولى من ميثاق حقوق الانسان كتبت باثني عشر اسلوبًا مختلفًا

NESKHI نسخي	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
THOULTHI ثلثي	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
NESKHI MODERNE نسخي حديث	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
ROQA رقعة	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
DIWANI ديواني	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
FARSI فارسي	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
KOUFI ANCIEN كوفي قديم	يولد الناس احرارا سواسية
IJAZA اجازة	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
MAGHREBI مغربي	يولد الناس احرارا سواسية
JELI DIWANI جلى ديواني	يُولدُ النّاسُ أحرارًا سَواسيَة
KOUFI كوفي	يولد الناس احرارا سواسية
KOUFI MODERNE كوفي حديث	يولد الناس احرارا سواسية



فتعددت انواعه التي رافقت التطور العمراني والمناخ الجغرافي ومستوى ازدهار البلاد.

وابتدأ يستوعب فلسفات وسمات أقوامه التي كتبته على اختلافها ففي الهند و الصين وسمرقند. . . الخ أخذ يستمد من محيطه ويعطيه وثم يتنفس ويتأقلم مع محيطه الجديد.

(الخط) يصبح في خدمة العمارة بل هو نفسه يصبح (عمارة) تريد أن تسكن فينا، وهو عبارة عن ساحة ومنه كلمة الخط، وقد قال الحكماء: (الخط سمط الحكمة) أي قاعدتها ففيه الشعر ومنه الهندسة إلى درجة أن تكوينا خطياً جميلاً يدخل للنفس بكل يُسر كما المعمار يدعوك إلى أن تدخل إليه، وأحب أن أشير إلى قول فيكتور هوغر «الكاتدرائية انجيل من حجر» وعلى هذا النقيض من الفكر الشرقي فالأمر عندنا يختلف فالبرغم من أهمية الصلاة فإنه يمكن تأديتها بأي مكان فالانسان مسجد بحد ذاته.

قِصةّ ايجاد خَط التعليق:

في رسالة الاصطلاحات الفارسية كُتِبَ: [ان علي التبريزي رفع يديه إلى السماء ودعا مستجدياً وباكياً إلى الله تعالى أن يُلهمه كتابة تمتاز بخط جميل لا نظير له

وليذكره الناس إلى يوم القيامة . . . ثم ترآءى له في المنام سيدنا علي كرّم الله وجهه موصياً إياه أن يكتب الخط الجميل، بمنقار الإوزة، وأشكاله من ريش رقبتها وصدرها وأجنحتها ومؤخرتها].

[ثم انكبَّ على الكتابة، ليل نهار، حتى توصّل إلى خط التعليق بصورة تقرب من صورته الحاليّة، بعد التعديلات التي قام بها عماد الحسني]

هذا الخط الذي يشكل العنصر الطائر من الخطوط الاسلامية التي جعلته يتبوأ منصب عروس الخطوط . . . هذه العروس المحلّقة.

اعتمد في قراءتي لهذا الخط على مقاربته مع الإوزة وحالاتها، ابتداءً من وضعها على الأرض ومن بَعْد لمراحل طيرانها: على أنها ثلاثة احجام تشكل نِسَب ثلاثية التضاعف.

- [الأول . . يحوي بداخله نقطة والثاني : انسحابه يعطي (٣) نقط والثالث (٩) نقاط، وأيضاً على شكلها الكامل (الإوزة) وعلى مقاطع من جسدها (تمثيلية) أو (ايحائية).

- [تبدأ الإوزة بالمشي، ثم هرولة، وبعدها لتطير في الفضاء]

من هذه الحركة نستنتج أن محور (خط التعليق) فيه انطلاق وميَلان باتجاه اليمين/ ومرجعية اشكاله البيضوية [بأحجامها الثلاثة] تأخذ محورين:

هذه الأشكال هي أعلى تبسيط لشكل (الإوزة):

علاقتها مع الأرض وهي مستقرة . . الحالة «١»

علاقتها بالطيران في الحالة «٢»

هذا الخط الذي يمثل الطيران بالهواء [يُكتَب ابتداءً من الأرض، وبعدها يرتفع إلى المستويات الفضائية] [وهذا يكون أكثر وضوحاً **في خط** التعليق الجلي].

فهو خط مفتوح على الفضاء من الأعلى بإتجاه اليَمين والميلان بالمحور (يعطيها استعداد للطيران)

- نرجع إلى المستويات الثلاثة بمجوريها ومقارنتها مع لاطير:

فهناك الحروف الصغيرة و (رأس الأحرف التالية) هذه الأحرف تمثل المستوى الصغير من الشكل البيضوي وهو تصويراً يقابل حجم الرأس لدى (الإوزة).

نأخذ حرف العين مثلاً: عندما يكون مستقراً على الأرض يكون من النوع الصغير من الحالة «١» وعندما يكون طائراً يتحول شكله ليدور الشكل البيضوي بمقدار (٣٠). ويصبح في الحالة «٢» الشكل الصغير من الحالة «٢» زاوية الدوران وبذلك يطفو الحرف في الفراغ ويمتد جسده في الطيران.

كذلك حرف الجيم «والهاء» تماثل حالة (العين):

هذا المستوى الصغير يمثل التحول بحالة (رأس الإوزة) من المشي أو الثبات إلى الطيران: والمستوى الثاني: ثلاثة أضعاف المستوى الأول وفيه مجموعة من الأحرف حرف الياء وكؤوس الأحرف. ق، ن، ل، ص، س وتوابعها وهنا المستوى الثالث بحالته الأولى.

أما المستوى الثاني بحالته الثانية: يقع فيه حرف الباء وتوابعه «ث، ت، والفاء».

والأحرف الطويلة الممدودة: ب، ت، ث، ك، ورأس الزاي الممدود الرأس وهو يمثل المستوى الثالث من الحالة «٢»

أما المستوى الثالث من الحالة الأولى فهو للأحرف المركبة والكلمات: حيث الأحرف المركبة هي السين الممدود، والياء عندما يقع بوسط الكلمة، وعموم المدّات في الكلمات

وعموم الكلمات تقع بين المستوى الثالث من الحالة الأولى أو الثانية

فعندما يكون بالكلمة مدّ تكون من المستوى الثالث من الحالة الثانية

وعندما لا يوجد مدّ تكون من تقاطع المستوى الثالث

من الحالة (١) مع (٢-١) أو (٢٢) مثال.

ومرة أخرى:

ارجع لمفهوم الطير، التي طالما وجدتُ في الملاحم الفارسيّة، أراها مشهد ثنائي التأويل: أحياناً زراه أحرف من خط التعليق، إضافة لصورتها.

وعندما أقرأ الحساسيات العليا الموجودة في خط (التعليق الجلي) كما عند (غلام حسين أمير خاني) مثلاً:

- أجد مقاربة تشريحية بين شفافية هذا الحرف أو (المظهر الشاف) للحرف أراه يسعى للتخلص من حجمه متأهباً للوثوب والطيران.

*وهنا نستذكر خاصية الطير: الذي عظمه مجوّف (مليء بالهواء) كي يخفف الحجم والضغط ويساعد على الطيران.

فأرى امتلاك حرف (التعليق الجلي) لهذه الخاصية وتبنّيه لهذا المفهوم.

فهذا المظهر الشاق يمضي سعياً للتخلص من المادة نحو الروح، (هذه الروح التي تهتم في الفضاء)

ومن جهة استذكر قولاً مشهوراً [القصب أداة سمعية بصرية] فهي القصب الكتابي وهي الناي: فالخط، والتعليق على وجه الخصوص.

يسعى من جهة ثانية لجعلنا نستمتع متعة إضافية: هي موسيقى الحرف الذي يأتي من رجف (وصرير) القصب.

فصوت الصرير (موسيقا الحرف) تتزامن مع الوقت [مع الصورة المتشكّلة] تواتر بصري وسمعي بأن واحد فنصبح بحالة الحرف صوت وصورة.

مرجعية أشكال الحروف

أبتدىء بالخط الكوفي، الذي تبلورت اشكاله وأخذت مرجعية من (المربع) وتتطور بعدها لتصبح ليّنة وتتمرد على شكلها المربع [تبسيط أي حرف يحيله إلى المربع أو المستطيل وكما هو معروف (الكوفي المعماري الهندسي) الذي يُكتب به الآن أشد أنواع الكوفي قابلية لتطبيق هذه القاعدة [كما أن هذا الخط أكثر الكوفيات يبوساً فيستعمل بالشعارات وبعض التصاميم] وبعد ذلك لنقبل بالقول أنه انطلق من كونه (خطاً يابساً) شكله الأولي يابس (مربع) ثم تطوّر، وتباعدت أطراف المربع، ومن ثم ليدور في فلك هذين الشكلين (مربع - مستطيل)

- أما خط الثلث فمسيرته معروفة من أنّ ألفهُ (قطر الدائرة) وبقية احداثيات ضمن هذه الدائرة، لكن صيغة الحرف الحاليّة أصبحت معقدة، وتميل معظم حروفه أو أجزاء منها إلى المثلث، ابتداء من مثلث الألف ورأس الحاء والجيم ومقلة الصاد والطاء والراء ليصبح الحرف مركباً من مثلث، جزء من الدائرة.

لكن خط التعليق «الفارسي» لا ينصبّ مع المثلث ولا المربع إنّه حالة خاصة من الدائرة إنه الشكل الاهليلجي البيضوي الذي يميل محوره الأعلى نحو اليمين

وكما أسلفنا في الحديث عن مستوياته وحالتيه

ضمن هذه الأشكال تقع حروف التعليق والكلمات من تقاطعات الأحجام الثلاثة.

بينما خط الرقعة يمكن أن يقبل متوازي الأضلاع وزاوية ميلان الخط عن الشاقول نفس زاوية قطع القلم أثناء الكتابة

وقاعدة ارتباط هذه الأحرف «من مفاصلها واشتقاقاتها من أحرفها الأساسية «ا، ب، ن، ع

يتّضح من «١» كيفيّة الإشتراك من المفصل.

هنا محاولة مبسَّطة لدراسة مَرجعيَّة اشكال حروف بعض الخطوط واجراء اسقاطات هندسيّة، عليها مع أن



هناك خطّي الديواني والجلي ديواني يفلتان من الأحاطة.

حيث يقترب الديواني من الرقعة لكن الديواني الجلي هو خط مركّب جداً واختراعه أتى متأخراً وهو نمط يكتب ضمن مستوى وتكوين سيفي أو عادي: ضمن سطرين أو زورقي

وتأتي الشواهد عليه ضمن بحث الايقاع.

الايقاع:

تميَّزَت الخُطوط العربيَّة بتنوّع وغنى إيقاعاتها وفق امتلاكها للسطح وكيفية هذا الامتلاك وما يمليه ايقاع الحرف والكلمة. ان كانَ ليِّناً أو يابساً اضافة لحركة محور الحُروف فكُل خَط يمتلك ايقاعاً يخصهُ.

ولا يفوتنا الحديث عن ايقاعات متقاربة كقُرب ايقاع المحققَ والثُلثَ والريحاني والنسخ الايقاع الصُّلب.

خط الثلث الذي يمثل الذروة الكلاسيكية حيث يمكنني مقارنة ايقاعه بإيقاع بصري موازي «كلاسيكي» من الشعر العربي الكلاسيكي

أتوكَ يجرُّون الحَديدَ كأنما

سرَوا بجياد مَا لهُنَّ قوائم

هذا هو ايقاع خط الثلث. مليء بالصلابة وكسح السطح وامتلاكه عبر جميع المحاور «في السطح» وهنا التفريق بين الصلابة بالايقاع. مع صلابة الشكل. فالحرف هنا ليناً وقوياً معاً



خط ثلث قوي ومتناغم للخطاط محمد شفيق
١٢٨٧ هـ - ١٨٧٠م - تركيا

«أنا في حمى الله ورسوله» خط ثلث للخطاط رسا
١٣١٣ هـ - ١٨٩٥م ويتميز هذا الخط بقوة الانجاز

ويناسب هذا الخط كتابة العبارات القوية الصلبة التي تماثل الشعر الكلاسيكي الجزل وتميل إلى الجلال والعظمة وما خط الثلث الجلي إلاّ تعبير عن أوج الاشتراك والتقاطعات التي تسيطر على العمل ايقاع هذا الخط لا يحتمل الصمت فهو صخب دائم. لكن هذا للوهلة الأولى ثم بعد ذلك تبدأ جماليات الأحرف تفرض نفسها فتبدأ العين بالتنقل وفقاً لتدرّج القيم الغرافيكية حيث القيمة الكبرى للكتابة الرئيسية وبعدها قيمة النقط والتشكيل وبعدها قيمة التشكيل الناعم. أما القيمة الأخيرة فهي الفجوات البيضاء المتبقية الغير مشغولة والتي بدورها تمارس رد فعل للايقاع الأسود وتؤكد جماليته وفق هذا التباين البديع بدرجات اللون

الايقاع المتواتر

هو ايقاع يمتلك نوعاً من الرتابة والانضباط يتجلى هذا في خط الرقعة، كما الأنواع المبسَّطة من الكوفيات ولا سيما القديمة، خط الرقعة هو خط حديث الإختراع ابتكرِ لأجل السرعة، والسرعة تنم عنها الرتابة والتواتر المتوازن الإيقاع

ويمكن اعتباره خطاً رسمياً منكفئاً ونوع آخر من الرقعة الديواني: يزداد فيه التواتر فتلتصق الأحرف وتتوالى بداعي السرعة الزائدة

الرقعة خط سريع. رقعة الديواني أسرع منه وبالتالي ذو تواتر أسرع وايقاع يشغل الفراغ أكثر لما فيه من مرونة واهتزاز بنظام الأحرف البصري. واتساع درجات سلّمه وكثافتها.

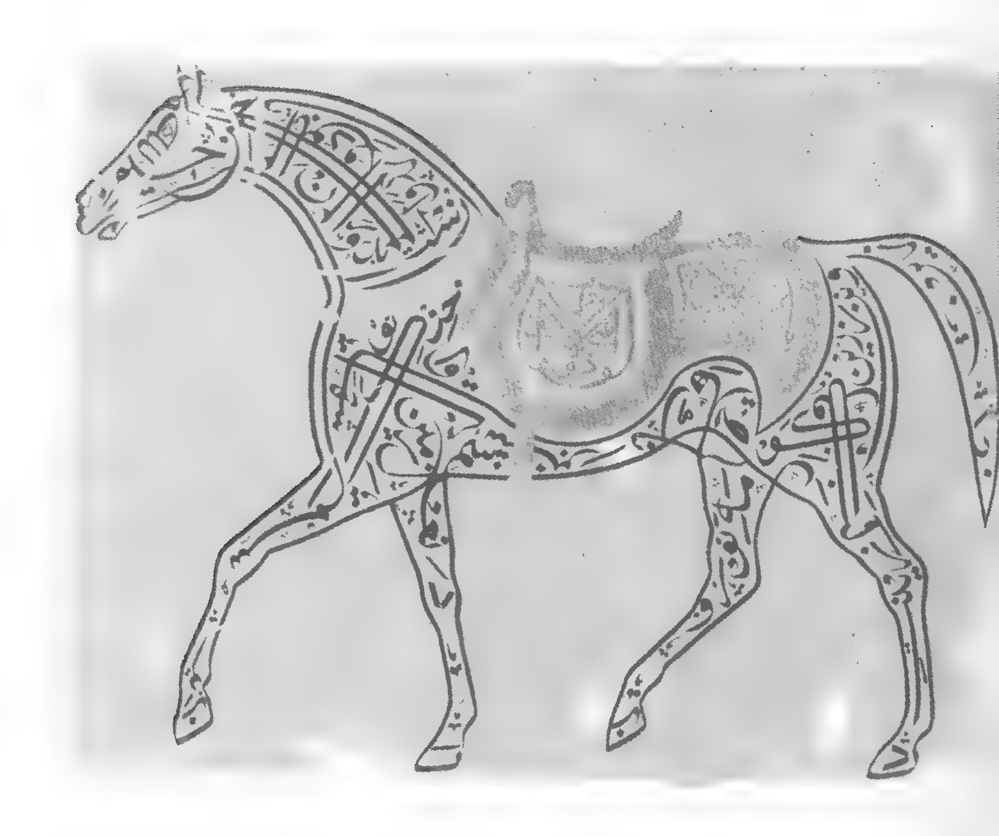
*استعراض هنا محاولات ايتين سوريو بترجمة الشكل الأساسي الخطي الأندلسي بعد أن ألغى اللون ليبقى ايقاع الخط. رغم أنها ليست المحاولة الوحيدة فهناك عدد من المستشرقين الموسيقيين مثل «سيمون جاركي» يستشهدون بجمالية الخط العربي الأفقي «الكوفيات» ليربطوه باللغة الموسيقية التراثية هذا الخط برأيهم يملك القدرة على أن يُترجَم إلى قصائد وتقاسيم وتزيينات وأرابسك وقد ورد ذكرها في كتاب «ضوء عربي على أوربا»

صحيح أن سوريو اختار الشكل الأساسي لسهولته كصلاحية زخرفية لكنه يمثل خصائص التراث التشكيلي للفن العربي للإسلامي.

يتحدث الصوفيون عن وحدة الحواس وكثيراً ما يربطون الحسن بالشكل الحسن فإذا كانت السجادة والفانوس لا ينفصلان عن العمارة فإن أي مساحة زخرفية على جدار لايمكن فك قرابتها عن موسيقى القانون «مثلاً» - هناك علاقة أكيدة بين الطبيعة النقرية لبعض الآلات الموسيقية كالسنطور والقانون وبين هذه السطوح الخطية الزخرفية «الكوفية». إن البحث التأملي والرياضي المستمر لموضوع «الزمن» وصنع الايقاعات الشعرية والموسيقية والتشكيلية في وعاء واحد. وهنا لا يمكن الفصل بين المعرفة الفنية والرياضية - فالموسيقى فرعاً من فروع الرياضيات لدى «ابن سينا والفارابي والخيام»

والخط العربي دَخَل ضمن هندسة «افلاطون (الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية)» ويبدو لنا في رسالة اخوان الصفا في الموسيقى «وليس فقط الشعر والموسيقى يستأثران بالبناء الرياضي» ناالخط الكوفي الأندلسي: شغل للحيز المكاني كالفرق الانشادية الجماعية التي تؤدي موشحاً أو تقسيماً

إن تفتيت المسافة الزمنية بين العلاقات الموسيقية «الخطية» لا ينفصل عن الرغبة في ملء ذرات السطوح المجردة بالبنى الهندسية الصغيرة.



أخر الخطوط اكتشافاً هو الخط السنبلي : هو خط وتري ينصب ضمن ايقاعات الوتريات لكنه بالتحديد يوازي ايقاعات «الغيتار» إذ يحمل الرومانسية والنزق ذاته بالتعامل مع الغيتار؛ والإنتقال بالمسافات مع الأحرف تتفق مع سلّم الغيتار وأوتاره الفردية خلافاً مع «العود» الذي تكون أوتاره مضاعفة تجعل التواتر يحوي تدرّج مضاعف.

الخط السُّنبلي : - يتمثل بمرور نسمة على حقل قمح فتنحني السنابل وفن زمن متوازن وحركة هذة الأحرف تمثل حركة الحقل الكاملة التي فيها ثَبَات من الأسفل والاهتزاز بذروته في الأعلى إنها أشبه بميدان فيزيائي ثابت من الأسفل وتطّرد فيه الحركة تناسباً مع الارتفاع.

الايقاع الموسيقي :

يختلط أحياناً على قارىء خط الديواني الجلي أيقرأ عبارة أدبية أم يقرأ الموسيقى والحوارات البصرية بين أجزاء هذا التكوين «بغض النظر عن دلالات الأحرف» نُطرب بصرياً لإيقاعات هذا الخط الذي يحوي جملاً موسيقية. تتحول من اللغة البصرية إلى السمعية، هناك تقارب بين اشكال أحرف هذا الخط مع العلامات الموسيقية إضافة لمستوياته الجرافيكية العالية والمتناهية في التدّرج

١- مستوى الكتابة الأساسي

٢- مستوى الشكل «التشكيل»

٣- مستوى النقط والشكل المتوسط الحجم»

٤- مستوى الشكل الناعم

٥- مستوى النقط التزيينية

فهو أكثر خط يحوي تدرجات بمستوياته الجرافيكية اضافة لتقاربه مع العلامات الموسيقية العبارة «التي بدورها لوحة بصرية» تمثل جملة

موسيقية لها قفلة « » ولها خط بياني يمثل ايقاعها الموسيقي.

هذا الايقاع: قد يحتمل الايقاع المتواتر ويحتمل الايقاع الصلب كما في تجربة قمت بها بعد أن جرّدت هذا الخط من معظم شكله وتنقيطه التزييني وأملته نحو الصلابة فكان منطلقاً آخراً لهذا الخط وفتحاً جديداً فيه «كما اتفق كبار الخطاطون على ذلك.

-كما لهُ الايقاع الزخرفي المائل بتشكيله نحو الزورق حيثُ تتراقص الأحرف في نشيد متلاحم ومتدرج وفق هارموني لا يخدش بعضه الآخر بل يكرسّه ليمتلك الفراغ بشكل ممتع وهذا التكوين الزورقي ينسحب نحو اليسار ليوحي بحركة المياه تحته فهو يجري بصرياً كمجموع وفيما بينه يمارس هيجاناً منظّم كما في مدارات الذرّة ذات المستويان الممتلئة.

وهذا الخط اختير ليواكب الطغراء (الختم السلطاني العثماني) في فرماناته ومراسلاته: نظراً لبرجوازيته وعظمته التي تناسب عظمة السلطان ورقة الموسيقي الذي يغني البصر، وهذا النمط من الفرمانات مشهور جداً ويمكن ملاحظة مساحة هذا الخط فيه

وفي محاولة لجَعل هذا الخط يمارس أعلى حالات الايقاع (مع الحفاظ على العبارة) والتخلي عن كل التزيينات

ويتحول الخط لحض ايقاع موسيقي وتأخذ الأحرف هيأت تتماشى مع التكوين وتؤجج غليانه

مما سبق نستنتج طاقة الحرف على التعبير وقدرته على التلّون وفقاً للمراد ولما تقتضيه العبارة: إن العبارة القرآنية يناسبها على الغالب خطي (الثلث) و(النسخ) عندما تكون عبارة واحدة، تكون ثلثاً، وعندما تكون نصاً بخط النسخ، أو بمرادفات هذه الخطوط وهي (محقق ريحاني) وكلٌ ضمن امتيازات معيّنة (عندما نرد القوة والصلابة نأتي بهذه المجموعة من الخطوط). بينما الأمور التزيينية، والمعمارية، والزخرفية، والخلوية، فالمناسب لذلك هو الكوفي بأنواعه لقدرته على التآخي مع العمران، والزخرف، والبلّور واعمال الموزاييك.

رغم دخول خط الثلث أحياناً بصيغ كبيرة على الأبنية، إلاّ أن العبارات الكبيرة لا يناسبها إلا الكوفي لأنه يقع ضمن منظومة البناء ويبقى الثلث ومشتقاته خطوط حبر ولوحة.

خط التعليق: (خط التحليق والطيران) يتناسب مع الأشعار والأقوال المأثورة وعندما نُحِبّ فعلياً بالديوانيات (خط الغناء والهوى)، أما الديواني الجلي فموسيقاه أغنى، رغم أن الديواني العادي نواة له، لكنه يستعير من الخطوط الأخرى، كالتعليق والثلث، ومع العلاقات الموسيقية، مما يعطيه تفرّداً وتألقاً بهذا المجال.

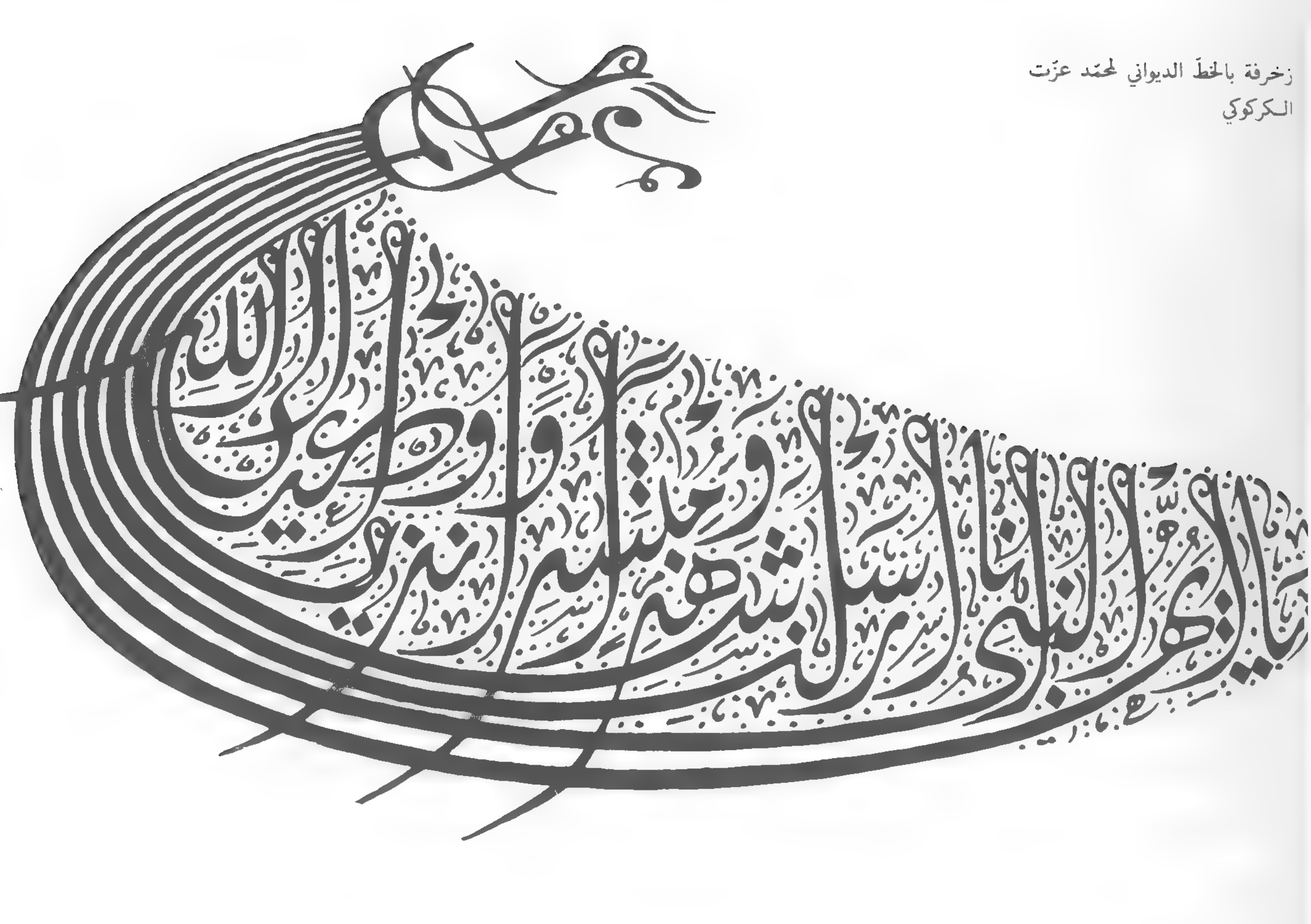
لكن: ينبغي على الخطاط عدم التعامل مع القوالب الجاهزة، وإن جاءت نتيجة دراية ودراسة وتجريب.

الحرف في أي خط هو موديل يتلّون تبعاً لمناخه وما تقتضيه العبارة وإمكانية المواد المطروحة: للكتابة «ورق. مادة صلبه. صبغة. على حجر. . قماش»

- فتح الحوار تقنياً ضروري، بين المواد والخط: إضافة لتشكيل العبارة البصري ومدى التوافق في التعبير بين شكل العبارة ومدلولها

- في خط واحد: أحياناً لنرى هيئة حرف منه نحيفاً وأخرى ممتلئاً وأحياناً معتدلاً وتارة فيه امتطاط أو تداخل.

إضافة لحالته النفسية فيبدو حزيناً، أو فرحاً، أو قلقاً،



زخرفة بالخط الديواني لمحمّد عزّت الكركوكي

وهنا سيرد مثالاً يشرح هذه الحالة إضافة لتعليق عن هذا المثال .

ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ مني

وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المبتسم

للشاعر عنترة العبسي [هنا جو استعارة: يستعير السيوف بثغر حبيبته، ضمن جو المعركة المحتدم، الجو المادي هو معركة والإستذكار يقلبها لصالح الرومانسية، فالبيت باللوحة فيه جو معركة بين الحروف واحتدامات الكلمات بما يماثل ساحة الوغى والشفافيات بالحبر والتناهي بتوزيع النقاط يمهد ليكون العمل رومانسياً.

ورغم احتدامات الحروف إلا أنها لا تنفك أن تحول هذه الإصطدامات إلى تقاطعات حانية تتكىء على بعض برفق لتنقل لنا الجو بقساوته ولينه.

بالإجمال على الأحرف أن توحي بصرياً بمضمون

العبارة بمعزل عن اللجوء للقراءة

في الصفحة التالية تجربة تذكرنا بتجارب «سوريو» القاضية بفتح الفنون على بعض هذه احدى التجارب العربية الرائدة التي ينفتح فيها الشعر مع الموسيقى مع الخط العربي.

عدد من الكراسي متفرقة على عدد من الطاولات الصغيرة بشكل نصف دائري وعلى الجدران لوحات الخط العربي، تحار كيف سيكون هذا العمل المسرحي، كيف ستتوحد هذه الفنون الثلاث أمامك [الخط العربي، الموسيقى العربية، المسرح]

غي جاكيه: المخرج والممثل الفرنسي المسرحي، الذي لعب دور مجنون إلسا «أرغون»، والذي يُصّر على أن يناديه الآخرون بالعربي.

تنطفيء الأضواء في القاعة ثم تعود لتضاء مركزّه حيث يجلس الفنانون الثلاثة: (حسن المسعودي) أمام طاولته (فوزي العائدي) مع عوده و(غي جاكيه) واقفاً ويبدأ بتلاوة (الشعر العربي) بايقاع وعاطفة نادرتين (تشك) في أنه فرنسي ويأخذ (العائدي) بالعزف على عوده (أحد المقامات العربية، وفي الوقت نفسه يبدأ (المسعودي) يخط مطلع القصيدة أمامه على قطع من النايلون فوق آلة تعكس الخطوط على شاشة كبيرة خلفه، ثم يغيّر نوع الخط فيغير العائدي نوع المقام يروحان، يتسابقان بمهارة فوق خيط رفيع من الايقاع السري الذي يربط الوقت بالمساحة.

في أحدى القاعات الباريسية الصغيرة يتوقف الخط، ويسترسل (العائدي) في الحانه واغانيه وحيداً ثم يفاجئه (حسن المسعودي) بأن يبدأ يخط مطلع أغنيّه واثقاً من نفسه من متابعة الإيقاع الموسيقي في اشكال الحروف والخطوط التي يبتكرها بعفوية وحرارة الأمر الذي يسرّ العائدي فيصدح

- عنا دعوة لفتح الحدود بين الحرف والصوت والكلمة والفعل.

وعلى تتابع الايقاعات وتأثيرها ببعض (ايقاع كلمة) و(ايقاع خط) و(ايقاع موسيقي).

في هذه التجربة يتسنى لنا السماع والرؤية معاً للخط ونسأل (المسعودي) عن علاقة الخط بالجمهور فيقول: كررنا هذه التجربة أكثر من خمسين مرةّ، حيث اقوم بتكوينات أتوخاها من الموسيقى والنصوص معاً، حيث الخط العربي من آلة عصرية تجعله حياً، إذا يرى الجمهور كيف يولد الحرف ثم الكلمة ثم التشكيلةالخطية بكاملها.

«الخَطّاط في بداية مسيرته. القلم يرتجف في يده وَفي أخر حَياته يَدَه ترتجف والقَلم ثابت في يده»

هذا التماس مع الورق، هذا الحبل السري بين المبدِعْ والمبدَعْ جعل انتقال كهرباء، وحمى الخط إلى بدن الخطاط.

أو الخطاط صار كله إحساس بالخط [تملكه الخط] أو سرى بالقصب نبض الخطاط أو أن الأمر أعقد من ذلك. وأظن ذلك.

ضمن مقاييس طول القصب: يجب أن يكون طول القلم بين الشبر والفتر، ليتسنى« للقلم، العيش مع الأصابع، والإنخراط معها كإصبعاً سادساً، وهذا مقياساً ذهبياً علمياً حيث هناك مسافة بين ارتفاع جسد الخطاط عن الورق، ومسافة طول القصب، تصبح مشوّشة إذا زادت وتضيع إن قلّت كما أنّها لم تحدَّد بصرامة.

وحتى الأقلام والقصبات المعدنية الصناعية الحالية تراعي هذا المقياس البشري لطول القلم.



صورة باز، من نسخة كتاب «منافع الحيوان» لابن بخت عيشو التى نسخت عام ١٢٩٦ فى مدينة مراغة (ايران)، وهى محفوظة الآن فى نيويورك.

مقدار العطاء بالخط: «الخط غير الصناعي، حيث الكوفي خط صناعي وكل ما لم يكتب بالقصب،

بين الخطاط والورق والقلم «حسب حجم العلاقة» بين هذه العناصر الثلاثة، على مدى امتلاك الخطاط لقلمه، والإحساس بكل حناياه، ومقطعهُ الذي يشكّل التماسّ مع الورق «مساحة التواصل» وحُسن التعامل مع مادته (حبر على الغالب).

لكل حرف زمن معين هو زمن سير القلم على الورق يمارس اثناءها القصب موسيقاه «صريره» «يقول كامل البابا (إلى مَن داعب اذني صرير قصبته)

والمعروف أن القصب مادة سمعية بصرية، اضيف إليها الزمن: شفافية حبر الكتابة تمكننا من رؤية الانتقال، وتقدير الزمن لهذا السير عند الابتداء بالكتابة (يبدأ التضافر الموسيقي البصري: بحساسية عليا يمكننا عند سماع صرير القصب تخمين شكل الحرف المكتوب.

وهنا دعوة للاختلاطات، وفتح الحدود بين الأحاسيس، أن نرى الصوت ينسكب على الورق، وأن نرى ونتصور عبر هذا الصوت نتصور شكل الحرف.

غويا في مجموعة النزوات

عبد الكريم فرج

لغة تشكيلية وطريقة مستقلة في التعبير الفني عرف / غويا/ بكل جوانب شخصيته، بعد أن غادر البلاط الملكي، وباشر رسمه الحد بعيداً عن المطالب الملكية، عبَّر في رسومه (النزوات وأهوال الحروب والمفارقات)، عن الجانب القاسي للقانون الكنسي والسياسي، وعن عذابات الشعب الاسباني في المحاكم والسجون، رسم صوراً درامية تلمس حياة الناس وطبائعهم في مجتمع أصابه للإنهيار والتفسخ، والاستبداد.

فالنزوات: مجموعة من الرسوم بالأسود والأبيض، تم حفرها على المعدن وطباعتها، وأثناء الحفر كان الفنان يطور عمله، يضيف أو يعدّل، بغية الوصول إلى قيم جديدة، تتناسب مع طبيعة المادة التي ينفذ عليها الرسم، وبحثاً عن إمكانات تعبيرية وجمالية جديدة، ولذلك جاءت الأعمال المحفورة، تتشابه الى حد ما مع رسومها الأولية، وأحياناً تختلف عنها بقليل أو كثير، / غويا/ لايشبه (ديورر) في هذه المسألة، فقد كان هذا الأخير يضع رسماً كاملاً لموضوعه قبل عملية الحفر، ثم ينقل عمله بكل دقة وأمانة على سطح المعدن ليباشر عملية الحفر مقلداً بكل حرفية رسومه الأولية.

رسوم النزوات انجزت في العام (١٧٩٧ - ١٧٩٨). وهي محفوظة في متحف (البرادو) في اسبانيا، تقع أحجام هذه الرسوم بين (١٠,٣ - ١٦,٥ - ١٣,٥ × ٢٢,١) سم، نفذت بالسانغوين وريشة الحبر الصيني او (السيبيا) اضافة الى انواع أخرى من الحبر الملوّن السائل.



صورة شخصية لغويا

ومجموعة أهوال الحروب: هي أيضاً مجموعة من الرسوم المحضرة للحفر على المعدن، انجزت بين العام ١٨١٠ ـ ١٨٢٠ ومحفوظة في متحف (البرادو)، أحجام هذه الرسوم بين (١٣-١ , ١٥)×(١٨-٢٥) سم، نفذت بالسنغوين.

ومجموعة النزوات الثانيةك أنجزت رسومها بين الأعوام (١٨١٤ ـ ١٨٢٤) أحجامها بين (٤ , ٢٠ ـ ٨ , ٢٠×١٣/ ٥ , ١٤)، نفذت بالحبر السائل الصيني، محفوظة في متحف (البرادو) في اسبانيا، ومجموعة المفارقات أو (شيء مقابل شيء) أنجزت في ١٨١٥ ـ ١٨٢٤ تقع أحجامها بين (٢ , ٣٥×٤ , ٢٤) نفذت بالحلر السائل الأحمر، محفوظة في متحف (البرادو) ومجموعة صراع الثيران: نفذت بالـ(سانغوين) أحجامها بين ١ , ١٨ ـ ٢٠×٨ , ٢٧ ـ ٣ , ٣١)سم محفوظة في متحف (البرادو) في اسبانيا، انجزت في العام ١٨١٥ ـ ١٨١٦ وتعد أقل مهارة من النزوات، وفضائع الحروب والمفارقات، لكننا نميز في موضوع صراع الثيران، أعماله التي نقذها في أخر عمره بطريقة الطباعة الحجرية، فقد جاءت في مستوى بحثي



▲ صورة تفصيلية تمثل وجه باخوس



▶ القديس سان فرانسسكو باولا



لوحة من النزوات من مجموعة هجعت العقل تنتجي المسوخ



طعام شهي ساخن - من النزوات

متميز، اضافة إلى موضوعات أخرى هامة، نفذها / غويا/ بالتقنية اللتيوغرافية نفسها.

مجموعة النزوات المحفورة

ثمانون لوحة نفذت في العام ١٧٩٧ - ١٧٩٩ بطريقة الحفر على المعدن، استخدام في انجازها أنواع الحفر المتعددة، كانت طريقة صبغة الماء (الأكواتنتا) باستخدام (التغبير) إحدى وسائلها حيث استعمل البودرة الصمغية لهذا الغرض، وكثيراً ماكان يمزج بين طريقة التغبير هذه



لماذا كنت حساسة - من النزوات

وطريقة الحفر بالحموض (الماء القوي)، وكذلك الابرة الحادة سعياً وراء قيمة التشكيلية والتعبيرية.

وفي النزوات ترتسم معالم شخصية (غويا) بشكلها الجوهري، وعبر خلالها بشكل واضح عن ذاته، وعن علاقته مع مجتمعه الإسباني وما يدور في هذا المجتمع من مآس ومظالم، فوضع فعلاً في هذه المحفورات كل فعالياته المبتكرة، في التعامل مع سطوح المعادن الصلبة، ليترك انطباعات تتحول حقيقة إلى رسائل تنتشر في كل أرجاء



خلع سن المشنوق يجلب الحظ - من النزوات



من النزوات

البلاد، إدانة مايجري في اسبانيا في القرن الثامن عشر.

النزوات في حقيقتها كانت رسالة بليغة عمقت الأثر التراجيدي للفظاظة، التي يمارسها الإنسان ضد بني الانسان من خلال رموز تشكيلية، تنادي البشرية حتى تترجمها إلى مواعظ وحكم، لقد استطاع (غويا) عبر أن يستنبط سطوحاً مخشنة مجنونة بهوس التهشيرات المكثفة، تفجرت عبر سطوح المعادن الصلبة بقساوة تستهزىء بمداعبات خطوط الأقلام اللينة، والتي يمكن أن تترك آثارها بالرسم المباشر على الورق، أكدّت بشقوقها المعمقة وحبيبتها المبرغلة والخشنة، استنهاض قيم الفاتح والعاتم في بهائها وأعمق ظلماتها، لقد اعتصرت مجموعة النزوات المحفورة عبر تأثير النقطة والتهشيرة خلاصة مفهومها التعبيري بقرارات حاسمة لاتخطىء الهدف، لقد أبرز رقش البودرة الصمغية على سطح المعادن خصائص الأشكال وحولها إلى صيغ مجردة تحمل دلالات تعبيرية، وإيقاعات جمالية، دون أن تفقد ضجيجها وأبعادها



من النزوات

التحريضية، فلقد وصل / غويا/ بوعيه لمسؤوليته الثقافية الصعبة في صياغة المصطلح الغرافيكي إلى درجة الثورة والتمرد.

وحدت/ النزوات/ بصراخها الصاخب، ضمير الشعب الاسباني الممزق، وحملت رسالتها إلى الناس بشجاعة فاقت حد التصور، شكلت ثورة على الفن المحافظ المتأنق والمتجه نحو الجمال السطحي، سيما وإنها عالجت في موضوعاتها معاناة الناس، وهموم المعذبين والمغمورين، والذين اختنقت أصواتهم تحت وطأة العسف والجهل والظلم، في مجموعة (النزوات) لعبت المساحات البيضاء المتداخلة، بفعل ديناميكي خارق، عبر المساحات الرمادية والسوداء دوراً حاسماً، في التأكيد على العقدة (الدرامية) في المشهد التصويري، فلقد أثار الجدل الدائم بين سطوح الراتينج الرمادية الفسيحة، وتلك التهشيرات الاستفزازية السوداء، ذلك الصراخ الوجداني المتأزم على سطح اللوحة المحفورة.

وخلاصة القول شكلت / النزوات/ رسالة فلسفية بصياغة تشكيلية جديدة، قطعت آخر صلاتها مع الجمالية الكلاسيكية، بوصولها ذروة التعبير الصارم والعنيف، فاجتذبت اليها كثيراً من المصورين في فرنسا، وفي مقدمتهم زعيم الرومانتيكية (دولاكروا)، الذي قام بنسخ صور من النزوات، وكان يحلم في يوم من الأيام أن يصبح في مستوى عبقرية / غويا/ .

وفي الفترة التي كان يحلم (الرومانتيكيون) بتقليده انتقل في رسومه إلى المرحلة التعبيرية، وأصبحت الرسوم التعبيرية تملأ جدران بيته في مقره في (بيت الصمم) قرب مدريد.

لقد شكلت رسومه المتنوعة رفضه القاطع لواقع



لوحة الحمقى - من النزوات

السكون والثبات فهو في حالة حركة واكتشاف مستمرين لأنه كان يرى (أن الحجر الذي يتدحرج لايقف عليه الذباب)، كما قال (نوربلين الفرنسي) لأحد الفنانين في بولونيا، وهو يمتدح قلقه ومعاناته في بحثه التشكيلي. وعلى الرغم من أن / غويا/ كان بالأصل مصوراً، لكنه كان أيضاً حفاراً رائعاً ومن الفنانين الذين رسموا للحفر في أوروبا طريقة المستقل مثل (ديورر الألماني) و(رامبراندت الهولندي) و(جاك كالو الفرنسي) وكذلك (بيرانيزي ومنتينيا) الإيطاليين، رغم أنه كان ينتسب في تقنياته الغرافيكية إلى الفنانين (ديورر ورامبرانت)، الذي تعلم



المقارنة بين الرسم واللوحة المحفورة - من النزوات

منهما الكثير الكثير، كما تدل على ذلك أعماله التي نقلها عن الفنان المصور (فيلاسكيث، فلقد استخدم في نقل هذه الأعمال لغة (الأسود والأبيض) ببراعة فائقة، مستخدماً تهشيرات الحفر بالماء القوي، ومستفيداً من طريقة (ديورر) في رسم الظلال وحركة الخطوط، وكذلك مستفيداً من (رامبرانت) في الحرية والحيوية خلال تلك الخطوط المنتعشة بوميض النور.

غويا في خضم المجتمع الاسباني في القرن الثامن عشر

اكتسحت جيوش «نابليون» اسبانيا بقيادة الجنرال (مورا)، ونصب شقيق نابليون ملكاً على اسبانيا ـ شعر الاسبانيون في البداية ان حالة جديدة خلصتهم من فساد الملكية الاسبانية. والاقطاع، ولكن الاستعمار الفرنسي هو الآخر جلب لهم الويلات فأعلن الشعب تمرده ابتداء من العالم (١٨٠٨).

ويدخل (غويا) المعركة برسومه التي تمجد نضال الأسبان، وينتصر الشعب، وتعود الملكية من جديد، ويحور نضال الشعب لتستولي الملكية على مقاليد الحكم ويعود التسلط والفساد، وهكذا غليان وهياج واحباط، (محكمة التفتيش) تحكم بقسوة كل من يملك فكرة التعاطف مع الثورة الفرنسية، الكنيسة الكاثوليكية ترهب الناس أكثر من الملك، أفكار (فوليتر) وأنسام الحريّة توصل



شيء مقابل الشيء - من النزوات

صاحبها إلى الاعدام، هكذا كانت اسبانيا في منتصف القرن الثامن عشر. في هذه الأجواء ترعرع / غويا/ كان شريراً، نزقاً، فظ الطباع مستهتراً، لكنه ثقف نفسه بنفسه، وكسب ثقة الناس، بعد أن رسم عدداً من اللوحات عن الحياة الشعبية الاسبانية، ومجموعة من الرسومات الكنائسية والدينية، ومن أهمها رسوم (الفريسك) لقبو كاتدرائية (سان انطونيو دي لافلوريدا) عام ١٧٩٨، لقد شكل هذا العمل ذروة عظيمة للرسم الجداري، وشكل نهاية التراث الذي يرجع إلى أصول عريقة في التصوير الغربي.

عين (غويا) رساماً للبلاط، ورسم عدداً كبيراً من (بورتريهات) لأشخاص مشهورين، ورسم كذلك لوحته الشهيرة (عائلة الملك شارل) وتبوأ بعد ذلك مراكز هامة في البلاط الملكي، لكنه طرد منها بعد أن دفعته لواعجه الداخلية أن يرسم رسوماً تدين التسلط والارهاب صرح مرة: (أن رسم مؤخرة الحصان أنبل بكثير من رسم الغانيات)، وعندما قذف بأنه رسام دعائي يجيد الخداع والكذب، أدان منتقديه، بانتاجه الفني خصوصاً منذ لحظة اندلاع الثورة ضد الفرنسيين، فويلات الحروب والمجاعات، غيّرت / غويا/ ، غيّرت حياته وتطوره هذا جعله قادراً على تمثل كل التغيرات، والتعبير عنها باستيعاب كامل.

لوحته (اعدامات الثالث من أيار) تشبثت في أذهان ومخيلة الكثيرين بعده، وأصبحت من الأعمال التي لاتنسى، وقد أثبتت رسومه في مجموعة (النزوات) و(أهوال الحروب) و(المفارقات) وماتركه من رسوم على جدران (بيت الصمم)، أنه يملك عالماً داخلياً متأججاً، محكوم باللواعج والقلق حتى الأشباح المرعبة، وعبر هذه



اللواعج تمكن من ادخال عالم الفانتازيا اللامتتمية، والرومانسية الداخلية، إلى عوالم الواقع بقوة تمثيلية هائلة، لوحة (هجعة العقل تنتج المسوخ) واحدة من هذه المجموعة التي رسم فيها الفنان نفسه، محاطاً بالخفافيش المرعبة تعبيراً عن حالة الفوضى، في غياب العقل والارادة، أو في حالة الاستسلام للسبات والنوم، لقد مثلت هذه الأعمال مصير الانسان في غياب الادراك والتفكير، مستعيراً لرموزه الطيور الجارحة والحيوانات التي ترمز الى القسوة، وخصوصاً قسوة الانسان الذي يصل إلى حالة الاقتدار دون رقابة الضمير والعقل.

ويصاب/ غويا/ بأمراض تفقده الحواس، يعتزل في /بيت الصمم/ قرب (مدريد) ويصاب بكوارث عائلية، فتكشف رسومه في هذه المرحلة عن انفعالاته الحزينة، ونقده اللاذع للمفاسد بشكل فاضح لايوازيه اي نقد آخر.

لقد قادته /النزوات/ بالأسود والأبيض إلى موضوعات خارقة للطبيعة، إلا أنه كان مصمماً على ملاحقة خيالاته، عبر حدود الفكر وسيطرة العقل، توخياً للبحث عن الحقيقة، وبذلك يضع الفنان عواطفه وواقعيته في كفتي ميزان، وينقل أحلامه الداخلية، وأحلام اليقظة إلى حيّز العقل، ويطرحها في رسومه بنفس القوة والاقناع.



من ويلات الحروب - غويا

كان الفنان جزءاً لايتجزأ من المخاض الاجتماعي والسياسي المضطرب في اسبانيا، وأحسَّ بأن على الفنان، أن يمتلك موهبة سياسية يظهر فيها الحقيقة بين المتناقضات، فالناس يريدون (كما يرى غويا) الواقعية الصادقة، حولها يلتفون ويتكاتفون لمداواة جراحهم، وهنا يجد الفنان دوره الحقيقي في كسب الثقة وتحريض الناس عبر أعماله الإبداعيّة.

وبناء على اضطلاعه بهذا الدور لاحقته محكمة التفتيش ونفي إلى (بوردو) عام (١٨٢٤)، حدد/ غويا/ بأعماله الفنية وخصوصاً في مجموعاته المحفورة على المعدن موقفه من قضايا متعددة: أذان الارهاب، الفساد، ناصر الحرية ومع ذلك لم يحدد موقفه النهائي من عدد من القضايا الأخرى كالدين والكنيسة، وحتى الإنسان بقي غامضاً لديه، ولم يكشف الأعن بعض زوايا غموضه، لقد قدم إنسانه مبهماً معقداً، وفي كل مرة، كان يكتشف فيه الوحشية، والشهوانية الحيوانية، والغرائزية، والأحلام المريضة، والتي وجدها في الواقع في نفسه وفي الناس من حوله.

(النزوات) أعمال تتسم بالواقعية والصدق والمعقولية، رسم فيها كل مافكّر به، دون تقييد أو تحديد» فحق له أن يكون الأب السابق للواقعية الداخلية.

كان أملاً لشعبه وخصوصاً أنَّ المثقفين الاسبان رأوا فيه الرجل القادر على احياء التراث الاسباني - مثلت لوحاته أحداث عصره، الكرنفالات - صراع الثيران - الحروب - السجون المحاكمات والمستشفيات، الاعدام - الدفاع عن الحرية، وتمثلت رسومه بالجرأة في البناء الشكلي واحترامه للخط القوي المتماسك ثقافته الفنية تعود إلى منابع عميقة ومتعددة: (بوتيتشيلي) و(ميكل انجلو) و(تيسيانو) - ولكنه كان يقول: تتلمذت على ثلاث: (الطبيعة) و(فيلاسكيث) و(راميرانت)، كان يعتبر (رامبرانت) استاذه ومعلمه، متمثلاً بقدرته وعبقريته.

ولد (فرانسيسكو دي غويا) في قرية (فونديتودوس) عام (١٧٤٦) من أسرة طيبة ومتدينة، ظهرت موهبته في الرسم مبكراً، جذب انظار أهل قريته فكلفوه بزخرفة ستار مذبح الكنيسة توفي مدينة (بوردو) عام (١٨٢٨)م ودفن فيها، وفي عام (١٩٠٠) نقلت رفاته إلى (مدريد) في احتفال لائق ومهيب

فلتكن من زمنك

للكاتب البلغاري : بوغوميل رانيوف
ترجمة : ميخائيل عيد

وإذ المسنا الحوافز المسرحية ، يكفي أن نتصفح الأعمال الغرافيكية المكرسة لهذه الحوافز ، لكي ندرك الكثرة غير المتوقعة فيها من الملاحظات الأصلية ، كأنما قد وضع المعلم مهمة- في الحقيقة، هو لم يضع أبداً مثل هذه المهمات الشكلية - أن ينظر إلى المسرح من كل النواحي الممكنة، يرينا إياه من الخارج ، مع كثرة متجمعة أمام شباك التذاكر ، في المساء المثلج ، أو النهار الصيفي الخانق ، ويرينا إياه من ناحية مدخل الفنانين مع الممثل البائس الأعجف القادم من أجل العرض المعد، يرينا الخشبة منظوراً إليها من الصفوف الأمامية ، ومن الشرفة (البلكون) ومن عمق مقصورة، ومن وراء الكواليس ، يرينا الصالة عموماً والتفصيل - الكراسي ذات الذراعين للمشاهدين المنتقين ، والصالة العامة للبسطاء، مقصورات الأغنياء المشتركين ، الفرقة الموسيقية وزاويا المشاهدين وقوفاً، يرينا الصالة غاصه بالجمهور حتى الاختناق أو فارغة إلاّ من مشاهد يهوّم تعساً أو من اثنين من القرويين يخيل لهما أن « ثمة أيضاً » شيء ، يرينا (ريبرتوار) حركات الممثلين بكاماه وكامل ردود فعل الجمهور الممكنة - من الذهول الوقور حتى العراك بقبضات الأيدي في الصالة - الذي ينشب بسبب (جدال أدبي ما) استعمل الفنان أكثر مؤثرات الإضاءة اختلافاً، من الظلام الكامل تقريباً ، حتى الإضاءة الشديدة للمشهد ، في ضوء النهار الهادىء حتى اشعاع مصباح الغاز الساقط من فوق أو القادم من الأسفل كي يظهر إشارات الوجوه في ترعصاتها الكابوسية ، قبل أن يتعامل المخرجون السينمائيون الأوائل بزمن طويل مع مشكلات الكادر ، يبدو كأن (دوميه) وفّى هذه الأمور حقها ، لقد ضيق زاوية النظر ووسّعها ، مستخدماً كل الخطط الممكنة - من الضخمة إلى البانورامية - ملاحظاً الواقع من نقاط النظر الممكنة كلها - من تحت ومن فوق ، من اليمين ومن اليسار ، جبهياً ومن الوراء يقص بجرأة أفقية الصورة ، دائرياً أو من الجوانب- كل ذلك - وذلك كله من غير أي ظل لأي تعمد مسبق ، من غير تباه بالاعداد المناسب ، من غير أي خدع لا غاية لها ، بل بذلك الايمان ، والواقعية ، والتلقائية ، التي هي من خصوصيات المبدع الأصيل التي ترقى إلى مستوى المعلم الكبير

لكن ها هم أولاً لا ، بعض الباحثين، يرفضون تسمية واقعي حتى للفنان الذي يعكس سمة العصر من جوانب كثيرة على نحو جيد وبعمق. ولصالح الحقيقة ينبغي أن نوضح أن نقاداً إشكاليين ، يتصرفون على هذا النحو ، تحفزهم أطيب النوايا ، تكتسب (الواقعية) شهرة سيئة جداً بين علماء الجمال البرجوازيين، فهم مقتنعون بصدق، بأنهم يقدمون



خدمة للمعلم، إذ يبعدونه عن هذه المدرسة السوقية . وكي لا نكون مهذارين ، يكفي أن نشير إلى أنه في « تاريخ التصوير العام » ذي المجلدات الثمانية والعشرين ، الصادر في السنوات الستينيات ، الذي رئس تحريره (كلود شيفنر)يوجد ابداع (دوميه) في المجلد الخامس عشر، المكرس للرومانتية ، وتحت عنوان الكاريكاتير ، في المجلد ذاته يُلحظ « رومانتيون » مثل (كوربيه) و (ميه) ليس لأن المؤلف (ريمون كونيا) جاهل إلى هذا الحد، بل لأن معدي السلسلة ، قد حددوا مجلدات للتعبيرية ، والتكعيبية ، والسريالية ، والتصوير التجريدي، وألخ ، ولم يجدوا من الضروري أن يكرس للواقعية ، إن لم نقل مجلداً ، فعنوان على الأقل .

(بيرنار دوريفال) ، إذ يؤكد على موهبة المعلم في أن (يكشف الانساني) يوضح : (بهذه الموهبة ارتفع (دوميه) فوق الواقعية ووصل إلى الشعر) ويبدو جلياً أنه مقتنع بأن هناك ، حيث يوجد الشعر لا يوجد مكان للواقعية، وعلى العكس، (ايلين توسين) ، بدوره يؤكد : (أنه يتوغل في الانسان وفي مصيره ، من ناحية الواقعية والفردية ،) (المصير الانساني) من الناحية الفردية . أية مفاجآت لا تتهددنا في مثل هذا النوع من القراءة ، يلحظ (توسين) « ثنائية » المعلم أي (انجذابه المزدوج كفنان كلاسيكي وباروكي) لكنه لا يسمح بأي صلة له مع (الواقعية) ، ويرى (إيلي فور) أنفر إنه كان « واقعياً عارفاً » في حين كان (دوميه) رومانطيقياً ، لأن (حسد البرجوازية ظاهرة رومانطيقية) ونخلص ، إلى هذا الحد أو ذلك ، إلى إن تصويرأوديب وأبو الهول أو جوبتير وتيتيدا، فهذا (واقعية عارفة) ، أما تصوير المعارك الطبقية المعاصرة فهذا (ظاهرة رومانطيقية) لا ، إن المفاجآت في مثل هذه القراءة ليست واحدة بل اثنتان .

(جورج ويسملن) و (هنري مارتيني) يكتبان : (فن دوميه يستلهم الواقع) لكن الغنائية التي يضيفها على المواضيع الأكثر عادية ، والهروب إلى الموضوعات الشعرية الكبرى ، مثل (دولاكروا) و (دون كيخوته) ، وإلى أشواق الروح الجميلة (محبو الفن ، الموسيقيون) ، وحرية الأشكال، وحيويتها تربطه بالرومانطيقيين (أكثر مما تربطه بالواقعيين) .

من العسير القول من أين وبأية طريقة استقى المؤلفون المذكورون أعلاه قناعتهم ، بأن الغنائية، وأشواق الروح الجميلة ، وحرية الأشكال وحيويتها لا تتوافق مع الواقعية، لكن الحقيقة قائمة ، إن أحد أسباب هذا الفهم المحدود للواقعية ، يجب البحث عنه في مقولات (كوربيه) البائسة، ومع ذلك فمن باب التعسف أن نرمي على كوربيه ذنب جهل وعدم روية تفسيرات نقدة الفن ، الذين من أول واجباتهم ، أن يطلعوا على الوقائع الفنية وأن يفهموها ، لا أن يؤلفوا بكلمات وتصريحات .

يقل لنا (فرانسوا فوسكا) الأحكام التالية : (دوميه يصنف ، غالباً، بين الواقعيين ، وهذا خطأ ، إذا كانت موضوعاته واقعية ، فإن الأسلوب الذي أخرجها به ليس (واقعياً) اطلاقاً ، لا شيء عنده مما لدى المراقب المتنبه والمدقق، إنه (رومانطيقي) ويعالج موضوعاته الواقعية (كرومانطيقي) وكما يبدو فإن (فوسكا) لم يلتفت حتى إلى الحقيقة البسيطة ، وهي أن الموضوعات وأن الناس ، المتعلمين على الأقل، ينسبون هذه النعوت لا إلى الموضوعات بل إلى الترجمة ، ويبقى الناقد على إلحاحه على أن (دوميه) رومانطيقي ، ورومانطيقيته ستتعمق في مجرى حياته) حتى في ما يخص مجموعات مرتبطة بالموضوع النثري لراكبي مقطوعات الدرجة الثالثة ، الأسواق ، حوانيت اللحامين، يعلق الشارح . (هنا ينبغي ألاّ يُبحث عن الدقة الوسواسية ، لو أحد مثل(هنري مونيه) أو بونفين ، دمييه لا يقدم شيئاً ، أو تقريباً لا شيء لمؤرخ التقاليد وهذا غير صحيح اطلاقاً ، (دومييه) يقدم مادة بصرية ضخمة لمؤرخ التقاليد، من غير أن نحتاج إلى توضيح أن الواقعية لا يمكن أن تصير إلى تاريخ ما للتقاليد كما يتصور فوسكا ، الناقد الفني يتابع لإلحاح فكرته الثابتة (مهملين التفاصيل الدقيقة أو المحببة ، فهو لا يظهر في الموضوعات سوى زعم دراسة الأشكال البشرية مع اضاءة محددة ثم يقدم هذه الأشكال وقد كبّرها .)

يوجد مهذارون مسلون ، لكن (فوسكا)ينتمي إلى المتعبين . وهو يقدم الفكرة ذاتها تقريباً ، في مقالة أخرى حول أبداع (دوغا) إنه ، وهو غير المؤهل لا ستكناه مغزى النتاج ، يسرع ليخلص إلى أن لا مغزى فيه ، وأن كل شيء هو مجرد (زعم) حول أشكال ما غير واضحة حتى له نفسه ، فلو كانت واضحة له ، لكان يمكن له عبرها أن يصل إلى المغزى، وبدلاً من هذا يصل فوسكا إلى القول صراحة ((دولاكروا) و (دوميه) هما النجمان – المتقاربان للرومانطيقية) إن مناقشة مثل هذه الاستخلاصات المدوخة كما يخيل لنا لن تكون جادة إلا بقدر جديه صوغها .

كان (مييه) صديق (دومية قد قال إن من الواجب استعمال (الوضع من أجل التعبير عن السامي) إن احترام (الرومانطيقيين) للسامي يدفعهم إلى التعبير عنه بحوافز قديمة أو مجلوبة ، مبتدعين في الزمان ، والمكان من الحاضر المبتذل ، لقد عبر (دومييه) حتى في (موتيفاته الميثولوجية، الإنجيلية والأدبية عن السامي بالوضيع إن (حورياته) لا يختلفن بشيء عن النساء القرويات ، في لوحة (الحلاّب ، وابنه والحمار) و (الجدلية التائبة) عنده فظة ومنفرة ، فهي لا تمتُ بشيء، من القوة المؤثرة إلى الأصل ، و (رسله) أناس مختارون من اليومي ، في الكثير



دوبيه

من هذه اللوحات رومانطيقية فعلاً، لكنها رومانطيقية الواقعي، مهما بدأ ذلك مفارقاً .

ترتفع الواقعية إلى أعلى ذراها حين تتحول ، من التقليد إلى التغلغل ، ومن نسخ المرئي، تنمو إلى اكتشاف الجوهري ، وحين تصير الالية البدائية لعلم البصريات متجاوزة من قبل النظرة الداخلية ، لمتبصر صافي النظر، ومن قبل تطابقات « العين الثالثة » .

(الاستبصار) ليس سمة ممتازة للرومانطيقي، وخطيئة مميتة للواقعي، تماثيل (بلزاك) ليست صوراً طبيعية للرؤى التي لا يكفي أن يصل إليها النظر الحاد ، القفزات العالية لم تتم بعد ، فبطيران المعرفة العالية ، مع التحرر من تحديدات الثقة الحرفية، بالذات، بمعرفة الملاحظة والعقل، المقروءة بطاقات الفطرة العليا والخيال، بالحب والمعاناة ، بذلك وحده يمكن الوصول إلى تلك الاستارة التي تولد منها قصص (غوغول) وروايات (دوستويفسكي) ، وكوابيس (غويا) وواقعيات (دومية) .

أمام أكثر نتاجات (الفن) نحدد بسهولة فائقة وبكلمة واحدة مسيرة المؤلف، إذ نتكلم على التفسير الدرامي، المأساوي أو الهزلي، أمام الكثير من (كاريكاتورات) (دوميية) التالية هذا غير ممكن، انه يستعمل طريقتين ، أو ثلاث طرق، في وقت واحد ، فكأنه يتلقى الحدث من ثلاث جوانب في وقت واحد ، وليس من السهل أن نقول إن هذه (الاعمال الابداعية) تريد أن تضحكنا ، أو تحزننا أو انها تحملنا على التفكير بالمغزى، فهي ذات مستويات كثيرة وهن هنا فهي تحتمل شتى ألوان التفسيرات، وفي هذا المنحى يمكن تقديم عشرات الأمثلة، لكننا سنتناول واحداً من أبسط الأعمال الابداعية المشهورة - (الفتى الباريسي في تويليري) . انها تصور مشهداً من ثورة (١٨٤٨) أخذ الشعب قصر (تويليري) فتيان الشوارع ، مرافقو المنتفضين الدائمين اقتحموا (صالة العرش) وأسرع أحدهم كي يجلس على كرسي الملك ورد فعله هو (يا إلهي ، كيف يغوص الرجل إلى الداخل) . يستقبل العمل الليتوغرافي أول ما يستقبل على أنه مزحة ذات معنى سياسي : هذا ما بقي من الملكية - عرش فارغ ، يستطيع كل وقح أن يختبر رفاهه

لكن العمل لا يصور هذا الفرش المهمل وحده ، بل يوجد أناس - انهم (غافروشيو) باريس ، وقد صوروا على عجل ، لكن بدقة ، وبشيء من المزاج ، وبتعاطف جلي ، مما جعل الصورة الكاريكاتورية تصبح صورة حياة ، وعدا ذلك ، ثمة في رد فعل الفتى ، وفي تمظهره (بوز) فوق العرش رشارة ذات مغزى أكثر جداً (كيف يغوص الرجل إلى الداخل) ، هي تعني بوضوح (كيف ينسى القادم إلى السلطة نفسه وأخيراً يخلص المشهد إلى خلاصة تاريخه - فلسفية ، ليست جديدة قطعاً، لكنها في وقتها تماماً (هكذا يمضي المجد الدنيوي ، الكوميديا ،

التي قدمها الفنان ، لها وقع الفصل الأخير من دراما تاريخية)

لا نستطيع أن نكتشف لدى أي واحد آخر من ساخري العصر مثل هذا الغنى في الأحوال والنتائج ، ومثل هذه الكثرة في مستويات الأسلوب ، من غير أن يعلل ، ومن غير أن يحلل تحليلاً مفصلاً ، يحيط (دوميه) بما يشبه الالماحة ، بالحدث من شتى نواحيه ، يقدمه لنا بغناه الحيوي كله ، يتجنب الخطة البائسة ، التي ، وياللاسف ، تحولت إلى مرادف للكاريكاتير لدي الكثيرين من الساخرين ، التي تعلل أو تبرر بأن : (الكاريكاتير فن جماهيري) ويجب أن يكون مفهوماً من الجميع ، وأن يمتلك دفعة واحدة، والمصيبة هي أننا إذ نتقبل صورة كاريكاتورية بدائية ، فان ما يبقى علينا هو أن ننساها .

أكثر أعمال (دوميه) الليتوغرافية تستقبل تلقائياً ، ودفعة واحدة ، من غير أن تكون بنا حاجة إلى أن نحزر ، أو أن نلجأ إلى تفسيرات الأسطورة ، لكنها تستقبل على هذا النحو على صعيد الفكرة السياسية ، وهي بعيدة عن أن تستوفي معانيها ، وإذا شئنا أن نتوغل عميقاً فيها فإننا سنحتاج إلى مزيد من الانتباه ، وهي من ثم ستسترعي إنتباهنا أكثر ، وتتحول إلى شيء مختلف ، عن شر اليوم الذي ينتهي بانقضاء اليوم ، وهل ثمة حاجة إلى أن نضيف أن هذا التأثير المستمر يرجع ، إضافة إلى غنى التلوينات والتلميحات (الفكرية - العاطفية) ، وقبل كل شيء ، وإلى غنى التعبير الغرافيكي .

(الفتى في التويليري) مثلها مثل المئات المشابهة من الصور تطرح كثرة من التناولات في المواضيع والتشكيلات ، فصغير الشارع ، الموجود على العرش الملكي ، هو في ذاته تفسير أصيل لوجهات التاريخ الكبيرة ، لكن اللقطة هنا هي في تمظهر (بوز) الفتى الغارق في المقعد الوثير ، الغارز رجليه الناحلتين المرتديتين سروالا رثاً ، وفي اليد المتكئة على مسند العرش ، الممثلة لا يماءة ملكية ، في بروفيل هزلي حاد ، وبقبعة جندي الحرس الملكي المنكسة ، وفي تعبير ، وتمظهرات كل الشخوص المصورين الاخرين .

خط شجاع ، سريع ، يبدو للنظرة الأولى نافد الصبر وغير مبال ، يرسم الأشكال ، يشكل الطبقات ، يحدد الحركات ، لكن هذه السرعة ليست ثمرة للضجر ، بل للثقة ، فكأن الصورة ، مع أنها غير مرئية ، موجودة حتى للحجر النظيف ، أما مهمة الفنان فتتمثل في أن يجعل غير المرئي مرئياً ، من أجل شرح التناولات الغرافيكية الموجودة في عمل واحد بعينه من أعمال (دوميه) يلزمنا نص في عدد من الصفحات ، قد يُتعب القارىء أكثر مما يغنيه ، لأننا سندخل في ميدان لا تنجز الكلمات فيه الكثير من العمل ، من بين الأشياء المختلفة ، التي يخسرها البصري حين يخضع للتحليل الكلامي ، هو أولاً السحر التشكيلي ، ومعه



الحيوية أيضاً . (الفتى في التويليري) هو انفجار حقيقي للحركة ، للحيوية – أولّي ، سريع ، يهيمن في لحظة ، وينطفيء، إذا حاولنا تفسيره جزءاً فجزءاً بمساعدة تعابير الموضة الحسية ، إنه انبثاق للبهجة والسخرية ، ايماضة تصيبنا بالعدوى وتوجهنا ، تدريجاً نحو تجارب أهدأ وأعقد ، لكنها تجارب تصويرية ، لا تجارب منطقية .

ثمة فنانون اهتماماتهم بالمواضيع ، واساليبهم في الرؤية أو حالهم ، يمكن أن تحدد بجملة واحدة ، (يوجين لامي) يصور حياة الطبقات العالية ، و (شارك جاك) – حياة الريف ، و (بونفن) متمسك بالاستيثاق الموضوعي ، في حين أن بليك خيالي ، (ديفيريا) يميل بذوقه نحو التفسير العاطفي ، و (غافارين) – نحو التفسير الساخرة ، ميزات (دوميه) لا يمكن صوغها بمثل هذا الايجاز هو مؤرخ وقائع السوء اليومية ، ومؤلف تعميمات رمزية ، إنه واقعي صميم ، وذو احساس بالرومانطيقية ، المراقب الموضوعي يحل احياناً محل الرائي ، الشاهد المحايد يصبح ، غالباً، مشاركاً وفاعلاً ، يتحول الضحك البريء إلى تعرية لا ترحم ، الاحساس بالهزل يحل محله الشعور بالمأساوية .

هذا الغنى في الرؤى ، والمواقف، هو تعبير بذاته عن طبيعة غنية، وله مغزى برنامجي محدد ، ووحده منهج الواقعية يمكن أن يوفر مثل هذا الأفق للتعبير عن الواقع ، في كليّته وتنوعه ، ولردود الفعل الروحية ، والعقلية ، والعاطفية ، لدى المبدع، من غير أن يبذل جهداً من أجل أن يصوغ بالكلام موافقة الجمالية ، أظهرها (دوميه) إظهاراً جلياً وكافياً في نتاجاته ، هذا برنامج ابداعي تبرز امامه مسلمات كوربيه والموحى بها من ثانفلوري وبرودون في كامل تحديدها ، لقد سخر (دوميه)في أعمال غير قليلة (سلسلتا (فنانون) و مصورو المشاهد في الشتاء) ، وغيرهما) وهو يشير لنا إلى عشاق الإيمان الزاحف ، الهائمين في الحقول، والتلال الجرداء باحثين عن « موتيف » ، موحين لنا بأن ما يلزم للكشوف الفنية ، أكثر ما يلزم، هو ساقان قويتان ، لقد سخر أيضاً من ضآلة الموضوع، إذ صور المعجبين بالطبيعة واقفين قرب روائعهم – لوحة ، فيها حوريتان ، أو لوحة فيها ثلاث حوريات ، أو منظر طبيعة صامتة فيه (غليون) تبغ وشمعته مشتعلة، وسخر أيضاً من واضعي التوليفات الكبيرة، مصنوعة وفق نماذج كلاسيكية أو رومانطيقية جاهزة، مقدماً لنا كهان الفرشاة هؤلاء وهم يصورون كل ثلاثة معاً، لوحة بذاتها كي يقدموها في أسرع وقت للصالة (مشردو باريس) (أسبوع قبل افتتاح المعرض) .

إن موقف (دوميه) من مسائل المنهج لا تغيه حقه ، طبعاً ، مذه المزحات ، فهذا معبر عنه في التصوير ، وفي النحت ، وفي لغرافيك ، منذ بدأ أعماله الليتوغرافية الأولى ضد الملكية في بداية الثلاثينيات ، وحتى آخرها في ايلول عام (١٨٧٢) حين صورت الملكية أخيراً في تابوت دفنها ، انها خاتمة رمزية حقاً ، لكنها غير نهائية ، فالمعلم في طريقة الإبداعي الطويل قد ناضل لا الملكية وحدها ، بل كل الأخطار المهددة للإنسان .

– الإنسان ، هذا ما نكرره : الإنسان ، الإنسان ، إنه لأمر متعب، لكن لا مناص من أن نكرر ، لأنه الاساسي ، لكن – أي انسان؟

صور (دوميه) في أحد الأعمال الليتوغرافية فناناً، يمسك (متشرد) وقد ظهرت أمامه فتاة قروية ما ، مفتوحاً بطلعة الموديل المحتمل يهتف المصور وقد فوجيء .

– لا تتحركي ، أنت رائعة هكذا !

أما نحن فلنا رأي آخر ، فاذا كانت الفتاة هي هذه التي صورها الفنان فانها بليدة ، لكن هذا من الأمور الصغيرة ، السؤال هو ماذا يعرف الفنان عن الفتاة ، ما (الرائع) الذي وجده في مظهرها الخارجي ، حتى سارع إلى تصويرها ، نحن لا نحسب دائماً حساباً إلى أن شخصاً بعينه ، لا يندر أن يُستقبل في ثلاث أحوال مختلفة على الأقل . بما يمثله ، بما يمكن أن يكون ، وبما هو في الجوهر . وكما قلنا (في ثلاث أحوال مختلفة على الأقل) ، وللقاريء الحق في أن يسأل : ما الحال الرابعة ، إذا كان ثمة رابعة ، وهي موجودة ، فعلاً ، بل ثمة رابعة وخامسة) لأن التنوعات الثلاثة المذكورة ، غير منفصل أحدها عن الآخر فصلاً حاداً ، بل هي متوضعة أحدها فوق الآخر ، فمع (تنوع القراءة) نحصل على المزيد من التلوينات المحتملة ، نعرف (جميعاً) من تجربة حياتنا ، أنه في ما يخص الشخصيات المعقدة أو غير المستقرة في سلوكها ، قد تكون الآراء فيها كثيرة ومتعارضة .

صوّر (كوربيه) في الصور الشخصية (بورتريه) ما أراد لنا أن نقبله، وإلى حد ما . ما رآه ، مع شيء من الحب ، موضوعاً جديراً بأن يُحب ، قد يكون أحب تلك الصور الشخصية ، إذ قد أرسلها إلى الصالة، ثمة آخرون صوّرهم ولم تعجبهم دائماً صورهم . (برودون) لم يكن راضياً عن صورته، وكذلك كانت حال (بودلير) أما (برليوز) فقد رفض أن يستلم صورته الشخصية ، حتى كهديه ، وهنا يتعلق الأمر باناس حسني النوايا في ما يخص الفنان ، إذ تمظهروا أمامه ، وكانت له علاقة حسنة بهم ، إذ كانوا من أقربائه ، ومع ذلك فالتجاوز قائم ، فالفرق بين تصور الفنان للنماذج ، وبين تصور النماذج لأنفسهم، بدا حقيقة جلية .

الأبسط هو أن نختتم بالقول إن كوربيه رسام وجوه ضعيف ، لكن هذا لا يحسم المسألة، الكثيرون من رسامي البورتريه الصالونين



دومييه

الأضعف منه كثيراً يعرفون جيداً ، كيف يرضون الموديل ، يكفي أن يقدموه في إضاءة مريحة جداً ، ما سحين عيوبه الفيزيولوجية ، وسواء كان قوياً أو ضعيفاً ، فان (كوربيه) كان يسعد بأن يصور ما يراه، لكن رؤيته تختلف كثيراً عما تراه الانموذجات ، أو (الموديلات) ، وعدا ذلك لم يكن في أعماله ذلك الاقناع الذي ينزع سلاح الموديلات، فأمام الأعمال القوية جداً يكون صاحب الصورة مضطراً إلى التراجع أمام تقويم الفنان وتفسيره ، حتى لو لم تكن في صالحه، الحقيقة الفنية المرتفعة إلى الاجواء العالية للشعور يصير من الصعب أن تناقش ، ولهذا فان بعض صور الوجوه غير المحببة (لغريكو) ، و (فيلا سكيث) أو (غويا) قد قبلت من الموديلات، إن لم يكن من غير حماسة ، فعلى الأقل من غير رفض .

نخلص إلى أن رسام الوجوه يستطيع بأيسر ما يمكن أن يتفاهم مع من يصوره إما بمستوى المداهنة التملقي ، أو بمستوى الإستكناه الرفيع ، لكن مهمة الفنان ليست في إرضاء نزوات الزبون ، وليست (البورتريه) هي الشكل الوحيد لتصوير الانسان ، وإذا تذكرنا العلاقة المتبادلة بين المصور والنموذج (الموديل) ففي الفن . كما في الحياة ثمة بين تصور الفرد لنفسه وتصور الآخرين له مسافة كبيرة جداً .

الفنان الذي لا يذهب إلى ما هو أبعد من تصوير الأشياء في مظهرها المألوف ، يتصور أبطاله كما يظهرون ، وإذا اعترضنا قائلين : إن الناس ليسوا المظهر الخارجي فقط ، فإن الفنان يجيب ، عادة ، إن المظهر الخارجي ، المنعكس جيداً ، يكشف دائماً شيئاً أكثر من الشيء الفيزيولوجي الصرف ، إن بنية وجه ما ، تجعداته ، وتعبيره ، تتكلم بوضوح كاف على الطبع ، ومن ثم فلا لزوم لأن نقوّي أو أن نحوّر ، ذاك هو ، على الأقل ، كما رأينا ، موقف الطبيعاني ، وإن شئتم ، موقف الواقعياني الزاحف .

موقف مقنع ، لكن للنظرة الأولى وحسب ، فلو كان الأمر كذلك فإن الصورة الفوتوغرافية تمثل السمات النفسية ، لو كان الأمر كذلك لكنا قدرنا ، منذ اللقاء الأول مع أي شخص ، كم يساوي من حيث هو انسان، وياللأسف ، فالأمور ليست كذلك ، والانطباعات السطحية تكون كاذبة في أكثر الأحيان .

أن نصور شخصاً ، كما يبدو ، فهذا يعني إلى حد بعيد أن نصوره كما أراد أن يبدو، لسبب بسيط، هو أنه كوّن مع الزمن منظومة كاملة من أشكال التعبير والسلوك، وقد ألفها إلى حد ما ،وهو يطلقها في الممارسة ، آلياً ، ولا يندر أن يكون ذلك مع الاقتناع بأنها جزء لا يتجزأ منه ، مهمة الفنان هي أن يفرز تلك اللواصق القناعية ، عن سمات الطبع الجوهرية ، مما يعني أن تبقى الأولى صامتة ، أو مظللة في أثناء التصوير ، وأن تُظهر الثانية وتثبت .

(دومييه) عالج هذه المهمة بشجاعة ، وخشونة ، منذ أعماله الليثوغرافية المبكرة ، معرضة (غاليريه) حول رجال الدولة ، والبرلمانيين، والقضاة ،في فترة ملكية تموز مذهل من حيث هو تعرية للقذارة الروحية والأخلاقية ، للقسوة ، والخسة ، وانعدام الشفقة .

أوائل المبالغات البورتريهية ، تذّكر بالتماثيل النصفية ، أو على نحو أدق ، باكوام من التراب ، شكلت إلى حد ما ، بضغطة من الإبهام ، هنا أو هناك ، وكأنما من أجل أن نفهم أن الانسان قد خلق ، فعلاً ، من صلصال ، وهذا — قبيح . (« ميت » و « وبين » و « ارغو » ، و (سولت » و « بيرسيل » وسواهم .) إن المظهر الخارجي الفظ لهذه الصور الشخصية (بورتريه) ، يماثل تماماً المادة البشرية الفظه الجباه البارزة أو الغائرة بشذوذ ، الأنوف الجامدة المتدلية أو المتقاربة المفترسة ، الأفواه الضخمة المتعجرفة أو الأشداق الثقيلة المطبقة ، السحنات المتوعدة ، أو الماكرة ، النظرات المتعالية ، الحالمة أو البليدة ، وفي ما بعد ذلك ، وفي الصور الشخصية بالقامة كلها ، أضيفت إلى سمات الوجوه سمات الجسد، التمظهر ، الايماءة ، والملابس (« دو بودينا » ، « غيوم ايتيان » ، « بريونل » ، « غيزو » وغيرهم .) هؤلاء من غير حياء ، عدوانيون متبجحون أو حقيرون في تمظهراتهم ، حيث لا تخفي الملابس الأجسام بل تظهرها — مناكب ضيقة ، وبطون ضخمة لشرهين ، سيقان قصيرة ، وأياد طويلة للصوص ، رؤوس بارزة فوق الياقات الجافة شامخة متعالية ، أو ملتفتة نحونا بارتياب . هنا كل عدم تناسق جسدي ، كل تمظهر مألوف ، كل حركة عادية ، كل وجه جانبي ، وكل إذن منتصبة ، كل قدم ، كل يد ، كل ثنية في ثوب تعكس شيئاً جوهرياً ، تكشف شيئاً مخيفاً ، وهي تغني التوصيف وتؤكده ، وتطوره .

حدة التعرية البارزة ، هذه تبلغ ذروتها في العمل الغرافيكي الشهير (الكرش الشرعي) — صورة لصالة في البرلمان — حيث انعقد اجتماع ملكية (تموز) وقد وضعهم الفنان لا فوق مقاعد نواب ، بل فوق قوس المحكمة ، خمّسة وثلاثون من المسوخ البشرية ، يجلسون في أربعة صفوف ، لا مثيل لهم في ملامحهم الفردية البشعة وفي الوقت ذاته فهم تعميم لنماذج — نماذج الطمع ، والقسوة، والضراوة ، والمكر والغرور ، ونقص العقل .

وضع (كوربيه) مهمة أن يصور في (المعرض) (أتيليه) المستغلين إذ صور جماعة الحاخام ، والخوري ، والتاجر ، والمهرج ، وحفار القبور ، والعاهرة ، وإذا نحينا جانباً حقيقة أن هذا الحشد نفسه ينم عن وجهة نظر بسيطة ، فلا نستطيع ألاّ نلحظ أن التوصيف الاجتماعي لأكثر هؤلاء الأبطال محتوى في الشرح الكلامي، وليس في



دومييه

العمل الابداعي ذاته ، ومن غير أمثال هذه الايضاحات ، لا نستطيع أن نفهم المغزى المقصود ، ومن غير أن نجادل في حسن نوايا المصور ، علينا أن نقر بأن المغزى الوحيد لهذه الأشكال صفري ، إن لها مبررها التشكيلي ككيانات مؤلفة ، فهل تمثل كشفاً إجتماعياً ، أو أقل من ذلك (تعرية).

ليس (دوميه) الفنان الوحيد الذي أماط أقنعة ممثلي الزمرة الحاكمة لكنه أكبرهم ، ولا جدال ، المؤلفون الذين يحبون أن يتفاصحوا حول سؤال ، كيف برزت (الواقعية)في السنوات الخمسينيات بفضل (كوربيه) وحول (كوربيه) لو نبشوا في التاريخ الأسبق ببضع عقود لأتيح لهم أن يكتشفوا أن (الواقعية) قد ظهرت في اشكال جلية ولافتة في غرافيك (شارليه) ، و (رافيه) و (غرانفيل) ، و (فورست)و (ترافييس) و (بومون) و (دوكان) و (مونييه) من غير أن نتكلم على الأصول الأبكر التي يمكن ارجاعها إلى السنوات التي تلت الثورة البرجوازية الأولى ، الأعمال الفرافيكية هذه ليس نادراً أن تمتاز بحدتها السياسية المدهشة ، وبصدقها ، وهذا في الأغلب لا يكسبها الغنى الفني والعمق ، فن (دوميه) لم ينبثق من مكان فارغ ، لقد أجمل إلى حد ما ، انتصارات المولفين المذكورين الفكرية والغرافيكية ، وبمضيه منطلقا من نقطة الانطلاق هذه ، ارتفع سريعاً إلى ارتفاعات غير معروفة في التجسيد الفني .

(اماطة القناع) عن السجايا ، من أجل كشف الجوهر الخفي ، ليس مهمة الهجاء السياسي وحده ، بل هي مهمة كل فن واقعي ، وثمة مهمات أعقد، يمكن القول أيضاً أن الهدم الكامل الذي لا سابقة له للواجهة الخادعة يمثل بطريقته ، سابقة ، أبطال (دومييه) الشاب ، لم يظهروا في أي زمان أو مكان في الحياة ، كما رسمهم المؤلف . ،على سبيل المثال ، فلنتصور المارة عراة ، رغبة منا في أن نقول كيف يكونون في الواقع ، بهذه الطريقة ، وبمعنى ما ، سوف نقترب من الحقيقة ، لكننا أيضاً سوف نبتعد عنها الناس لا يسيرون عراة في الشوارع ، في الحقيقة ، إن التفسير الأصدق ، والمهمة الفنية الأعقد لها مستويات كثيرة في خيال الانسان ، حيث يمكن أن نلمس حقيقته ، وما يظنه ، وما يريد أن يكون .

تعرية (البطل العفوية) أو التوغل إلى الجوهر في المخالطة ، مع التمظهر - يستطيع الفنان بالحق ذاته ، أن يختار أحدهما أو الأخر تبعاً لفكرته ، استعمل دومييه التناولين بنجاح ، يظهر ذلك في أعمال ليتوغرافية مبكرة مثل (حرية الصحافة) و (لافييت مدفون) عام (١٨٣٤) احداهما يدخل (البروليتاري) كمشارك في النضال السياسي لأول مرة في الفن العالمي ، عامل الطباعة الشاب مرسوم بايجاز وبلاغة ، يمشي شاداً قبضتيه ، ملتفتا بوجهة المتجهم نحو الأعداء، الشكل الجبار المفعم حزماً ، يبدو كرمز، لكنه ملموس جداً في توصيفه الفردي ، لا مكان لثنائية المعنى في تفسيرها .

فكرة (لا فييت مدفون) لا تسمح ، هي أيضاً بثنائية المعنى، لكن ثنائية المعنى في تصرف الشخص الرئيسي نفسه ، ففي حين يرافق الجمع الحزين نعش محبوبه في المستوى الخلفي ، يوجد في المستوى الأمامي شخص واحد حزين ، ظهره إلى الموكب، ووجهه نحونا هو (لوي فيليب) الوجه شبه مَخْفِي بسبب التنكيس ، وهو ملتف بنسيج حداد حريري وبسبب القبعة الأسطوانية ، واليدين المرتفعتين ، ابتهالاً ، لكننا نراه جزئياً بل من اللحظة الأولى يتكون لدينا انطباع ، بأن الفم العريض ملتو بسبب البكاء، ومن ثم لنفهم أن الكاهن المتجمد في تمظهر مهشم يضحك فعلاً، ولأن هذا الضحك مؤلف ومغطى بحزن محتشم ، ومع مشهد المقبرة ، فأنه يبدو حقوداً على نحو خاص ، هيئة الكاهن السوداء تبدو ثقيلة على الخلفية المضاءة، وتبدو متوعدة ، وكتجسيد للشر ، والغريب أن (فانتوري يتوجه إلينا بالكلمات التالية بشأن هذه الصورة : الكاريكاتير اكثر من كاريكاتير) بقدر ما هو الفن أقل من فن (ليتوغراف دومييه) رائع من حيث هو حجة محام ، لكنه خاسر كنتاج فني،) ولم يبذل الناقد جهداً ، كي يوضح لماذا يرى أحد النتاجات «خاسراً » ، وهذا المنتاج في الحقيقة هو رائعة الغرافيك العالمي ، قد يرجع السبب إلى (فانتوري) يناقش في الدرس نفسه ، ولغرض مختلف (كارلوريم) قوّم أرفع تقويم العمل المعني : (بين أعمال الليتوغراف الأربعة المجيدة الكبيرة ، وربما كان (لا فييت مدفون) الأجمل في السلسلة، هذه المرة يبدو أن (دومييه) قد بلغ ذروة فنه فعلاً ، لم يكن قلمه قط أذكى، ولا رؤيته - أرحب) .

(دومييه) يقدم بسرعة ، وبأكثر الأشكال إختلافاً ، ثنائية الجوهر والسلوك ، في (تمرين على الابتسامة قبل أن يتقدم إلى ناخبيه) عام (١٨٦٩) يصور مرشحاً للنيابة ، وقد وقف أمام المرآة محاولاً أن يجد التعبير الذي يمكن أن يكون الألطف والأجلب للثقة ، وعلى الرغم من قناع حسن النية ، فمن غير الصعب أن نكتشف في هذا الوجه ، ملامح مفترس ومحتال ، في أعمال ليتوغرافية أخرى ، يتخذ تمظهر احتفالي من قبل ضيق أفق أمام صورته الضوئية والتناقض واضح بين الصورة ، وقيمة الموديل الحقيقية ، (البرجوازيون الطيبون) ، (صورة ومتصورون) أمثال هذه النتاجات ، هي طبعاً ، سهلة التفسير ، لأن الازدواجية تصدر عن المؤلف نفسه .

لكن أعمالاً كثيرة من أعمال المعلم تحتاج إلى انتباه أكبر من قبلنا ، إذا كنا نريد ألا يفلت منا شيء ، من توصيف الأبطال ، هذا التوصيف الذي على الرغم من إيجازه ، يكون في أحيان غير نادرة ، أعقد وأغنى مما يبدو للنظرة الأولى، اللحام الهادىء مشغول بعمله المعتاد ، ويمكن مع مزيد من إمعان النظر أن تنكشف لنا أعراض تعطش إلى الدم مزعجة ، المهرج المرح أو موسيقي الشارع قد يبدو بطلاً تراجيدياً ، رجل العدالة المحترم قد يتكشف في نهاية الأمر عن أكثر المحتالين سفالة ، وكل هؤلاء المئات من الأبطال، مع السمات الخاصة ، والتمظهرات المدروسة ، لها كلها ذلك الطابع الفريد ، الذي يجعلهم أفراداً ، وليسوا مسودات نماذج يمكن أن تتبادل مواضعها .

يوجد ، يا للاسف، مشاهدون ونقاد عديدون ، يقومون هؤلاء الشخوص ، من غير أن يستطيعوا فهمهم (أندريه فوتينا) في مقالاته حول (دومييه) يظهر سمتين مزعجتين على حد سواء : (مبالغة لفظية فارغة) و (عمى دجاجة) يكتب حول التوليفة الشهيرة (غسالة) : (امرأة تصعد من النهر نحو الميناء وعلى يدها حزمة كبيرة من الملابس الداخلية) ليست أقل تعباً مما هي عازمة تجر طفلاً مشاكساً نكداً ، لو لم يكن الفن المهيمن منحنياً فوقها ، لو لم يكن (دومييه) مترصداً استسلامها وصبرها ، واليقظة ، التي تمارسها في شقائها ، السر الأبدي والعام للآلام ، والعذابات ، التي تنال بسبب الصبر في العمل وفي الواجب، فمن كان يفطن إلى أن تكتشف هنا هذه الجوقة الضاغطة من الشقاء الذي يفرضه القدر ؟



فلندع جانباً (التكويم المزعج) للصفات غير السديدة من الأعلى حتى الهزل ، ولنهمل حقيقة أن هذا الذم لا يقدم لنا أي تصور للوحة ، بعد أن نكمل الأسطر الثلاثة الأولى ، والسيء أن هذه الأسطر الثلاثة تمثل غاية مضادة فظة جداً . فاللوحة ليست اطلاقاً (الجوقة الضاغطة من أشقاء) فونتينا يعترف ، شكل المرأة الكبير مائل برقة أمومية نحو الطفل ، الذي ليس « نكداً » ، ولا « مشاكساً » ، على العكس ، البنت صغيرة ، تبذل كل جهدها المؤثر كي تصعد الدرجات الحجرية العالية كثيراً عليها) . ورغبة منها في أن تكون مفيدة لأمها ، فانها تحمل نافضة السجاد الخشبية التي تستعمل أثناء الغسل ، صلة حميمة تربط هذين الكائنين اللذين يمسك أحدهما يد الآخر ، وهي تضفي نغمة عاطفية على توليفة ، وطبيعي ألاّ تضفي على الموضوع كله طابعها ، امرأة غسلت طوال النهار ، وطفلتها معها ، إذ يبدو أن ليست ثمة من تتركها عنده . الآن مضى النهار ، والأم والطفلة تمضيان - إنهما قرب رصيف الميناء العالي المغطى بالعتمة الخفيفة ، وظلاهما القاتمان وسط الايقاعات البنية لدوان جليين فوق الأبنية التي ما زالت مغمورة ، بتذهيب الشمس على ضفة النهر الأخرى .

ويتابع (فونتينا) الذي بقي غير متأثر بما يثيره العمل من أثر عاطفي تشكيلي ، يتابع كلامه واثقاً فيكتب (سلسلة محبو أعمال الحفر) تقلق الخيال ، رجل بين إضبارات نصف مفتوحة ينبش مهووساً ، يرفع ، يرمي الصور ، العالم (لديه) قد اختفى ، يلزمه ختم نادر ، ماذا بقي من العالم ، من العائلة ؟ هكذا يهتم الناقد بالعالم والعائلة ، وقد ترك مغزى الأعمال الابداعية ، الذي لا (يقلق الخيال) اطلاقاً ، وإنما هي تتطلب من المشاهد ، سرعة بديهة أولية ، فالأمر ليس متعلقاً بمهووس نسي العالم ، بسبب (ختم نادر) ما ، الفنان يعرض لنا هذه السرية الخصوصية - المهمة بالفن مع تنويع فقير : الجابي البسيط ، منحن فوق اضبارات ، عمال حفر في حانوت صغير ، وقع تحت تأثير فتنتها فغرق في التفكير ، أما عند الناقد فقد وقع ، ببساطة ، هناك حيث ليس المكان مكانه .

من غير أن يحسب حساباً لهذه الحال ، يتابع فونتينا تحليلاته : (لاعبو الشطرنج) يترصد أحدهم الآخر بهول عدوانيه الضواري المتوحشة ، التي ترغب في التمزيق (بالتبادل) ، شعلة مكثفة للكراهية ، والسخط تتوقد في عيونهم ، يشعرون نحو كل ما تبقى بعدم المبالاة ، بعدم التعاطف والنسيان ، لا توق ، و (أسف) كل هذه الحماقات ، فقولها صراحة ، قد قيلت بشأن لاعبي شطرنج صالحين ، مركزين اهتمامهما على البيادق ، مثل كل لاعبي الشطرنج ، ، وطبعاً ، من غير الكراهية والتعطش إلى الدم .

وتستمر تفسيرات فونتانا بهذه الروح ، فلا جدوى من تتبعها يمكن أن يبدو غير متوقع ، أن مثل هذه البلاهات ، تعمم ، على شكل طبعات فاخرة مرقمة ، لكن ذلك حقيقة ، إن ظاهرات عدم الفهم تبدو محزنة ، حتى حين تقدّم على مستوى أعلى تخصصاً ، في (تاريخ الفن الشامل) المكون من جزئين (لجورج ويسمان) نستطيع أن نقرأ أن (في الصورة الجميلة في اللوفر (الحساء) لا نرى الجوع يشبع لدى الكائنات الفظة وحسب بل نرى الفطرة الجائعة تشد الطفل النهم إلى صدر الأم ، الفطرة ذاتها التي تشد الأم إلى طعامها ، في حين أن الأب المنهك ، لا يرى سوى الملعقة المرفوعة ممتلئة بالحساء .) و (منهك) - ممَ قد يكون من الطعام ، ولكن فلتكن عن المضاربة بعبارات بائسة . فالتحليل من غير ذلك مضحك ، في هذا العمل المائي الرائع ، يصور (دومييه) دراما الحياة اليومية للبروليتاري الفرنسي المستغل من غير رحمة ، فلا يتاح له أن يتغذى كالبشر ، من هنا السرعة التي يلتهم بها الزوجان الحساء الساخن في وقت الاستراحة القصيرة ، من هنا اضطرار الأم إلى عدم إطعام الطفل ، الذي يطعم نفسه ، هذه الدراما من الاستغلال والفقر ، تحولت من قبل (ويسمان) إلى دراما فطرة أو ، وقد قيلت صراحة ، دراما فهم ، أما وصف الشخوص فيستوفى بعبارة (كائنات فظة) .

انها لمفارقة حقاً ، لكن الأمر كذلك : جهد (دومييه) الأقصى كي يصل إلى الأصعب ، والأهم في الفن - التوصيف الحي ، الصحيح للانسان يلمح لماماً أو لا يلمح ببساطة ، يصر (فانتوري) على التوكيد أنه لدى تصوير مشاهدي المسرح (يتحولون إلى طبعة ذائبة في شبه ظلام ، وإيماءاتهم لم تعد إيماءات أفراد ، بل تتسبك مع الحشد . » هذا ، طبعاً ، غير صحيح اطلاقاً . لقد مثل لنا دومييه الجمهور بمهارة كشيء متلاحم ، متحد بمعاناة واحدة : ذهول غنائي - اثناء العزف مشدود الانتباه - في صالة المسرح ، نوم مضايق - في مقطورة الدرجة الثالثة ، لكن الذهول ، الانتباه والضيق مجسدة بتمظهرات انسانية ، وتعابير انسانية ، ونجاح المؤلف فنياً يعود إلى حد بعيد إلى أن الانسان هنا ، هو فرد وأن المزاج العام معبر عنه بوساطة كثير من التجارب الخاصة المميزة.

(مؤلفون) مثل (فانتوري) يلحظون مثل هذه السمة الجلية جداً لكنهم ينفرون منها حين يلحظونها ، وبسببها يتهم (فينتوري) دومييه في مكان آخر بأنه يسارع إلى « أخذ مسافة من الواقع ، ضرورية للفن . » وكنهاية سعيدة يشير الناقد إلى لوحة (غفران) حيث (ازالة التفاصيل تساعده على أن يهمل ملامح الوجوه ، هذه الوجوه التي هي بقع ضوئية لا أكثر) ، الوجوه ليست بقعاً ضوئية لا أكثر بل هي تأثير ، مناقض لتوكيد الشارح ، فهي لم تصبح واحدة ، (عبر ارتباطات الضوء) (لا شيء سوى ارتباط . بتكثيف الضوء) يكررها فينتوري باصرار ، من غير أن



دومييه

يكون أهلاً لأن يرى أن الأمر لا يتعلق (بازالة تفاصيل) بل بتركيب ، فملامح الوجوه ليست (مهملة) بل هي موجزة إيجازاً يقوي (التعبيرية) وأن النور الذي لم يلحظ الناقد سواه ، هو مجرد عامل في بناء تشكيلي أساسي، بقي خارج اهتمام الباحث .

وإلى مثل هذا الاهمال لتوصيفات الأفراد المعقدة يصل (فرانسوا فوسكا) أيضاً ، لكن عن طريق آخر . غير قادر على أن يفهم الفردية ، يحاول الناقد أن يصوغ العام ، التعميمات وحدها هامة ، لدى توكيد قضية ابداعية ، لكنها يمكن أن تكون ذات قيمة فقط ، حين تكون منجزة ، من عارف جيداً بمادة عمله ، متعددة الوجوه . الأمر مع (فوسكا) ليس هكذا ، النظرة العابرة التي أعلن الناقد أنه أحاط بها كامل القضية ، لم تسمح له بأن يدرك سماتالأجزاء ، وأقل من ذلك ، أن يصل إلى العام ، لكن (فوسكا) يرى رأياً آخر ، فهو يرى أنه وصل إلى السمة الرئيسية التي توحد أبطال (دومييه) هذه السمة في نظر الشارح هي الرغبات ، كل اشخاص (دومييه) تحركهم الرغبات ، كلهم (تتملكهم الرغبات – الرغبات السامية والرغبات المنحطة) ، لقد أثبت على هذا النحو جهلة بابداع الفنان ، ثم يسارع إلى اثباته في ما يخص رأيه بالرغبات (الحدود بين الرغبات تزول ، لأن الرغبات تختلف بالدرجة وبقوتها فقط ، وواقع موضوعها لا معنى له .)

عسى الا تدهشنا بلاهة الفكرة الواردة أعلاه ، عسى وضع اشارة المساواة بين الانسان الذي يرغب في الحرية ، والآخر الذي لا

يقل عنه رغبة في الربح . الا يفاجئنا ، أمثال هذه الحكم ليست نادرة في (الأدب الغربي) من جانب أناس متمكنين من اختصاصهم ويحاولون أن يتألقوا في اجواء الفلسفة العليا ، وعلى أساس من القاعدة التي ثبتها (فوسكا) نفسه يظهر لنا تساوي كل أبطال دوميه في الموقف الانساني : السكارى ، المدخنون ، المحامون ، الجباة ، اللحامون ، الممثلون ، المصورون ، الثوار ، المحتالون -- كلهم في نظر الناقد سواسية من حيث المعنى كأبطال لأنهم على حد سواء مسيرون بالرغبات ، لا يقول لنا المؤلف ، طبعاً ، ما هي رغبة « الغسّالة » أو الناس المعذبين من « الدرجة الثالثة . » وعلينا أن ندرك أن هواية الغسّالة ، هي أن تغسل ، أما أفراد الدرجة الثالثة ، فأن يسافروا في قطار مزدحم .

التحليلات الساذجة والخلاصات التعسفية هي نتيجة لا الجهل التخصصي وحدة ، في أكثر المقالات حول (دومييه) حتى التي كتبها مؤلفون متمكنون ، ليس من الصعب أن تكتشف علائم المحدودية النظرية ، وحتمية فشل التقويم الصحيح ، وبعد مائة عام على وفاة الفنان لا تستطيع البرجوازية ، أن تغفر له رفضه الشجاع مؤسساتها وأخلاقها ، لا غرابة في أن بعض النقاد يحاول (أن يبرىء) (دومييه) بطيء أو إهمال تعرياته ، في حين ينتقم منه آخرون بكل ما هو ممكن من أساليب الحط من قدرة وتشويهه، وفي كلا الحالين لا مكان للشك في الطابع الأيديولوجي – الطبقي للتناول ، وقد يظهر بأقصى اليسر إذا أخذنا الموقف السياسي في هجاء المعلم الذي لا يزال يدان بضراوة شديدة، وظلماً وانحيازاً . ومن هذا المثال سنتوقف تحديداً ، عند النتاجات التي قومها الجمهور البرجوازي نفسه أرفع تقويم – الأعمال الليتوغرافية والتصويرية المكرسة للمصير .

السلسلة الغرافيكية (اناس العدالة) مثل كل الصور التي من هذا النوع ، وطوال عقود كثيرة ، مازالت تستعمل مع رعاية خاصة من المقتنين ، ولو لأسباب شكلية صرف ، الغرافيك هو فن التصوير (أبيض– أسود) أما ملابس المحامين السوداء– خصوصاً كما يصورها (دومييه) – فتبدو رائعة فوق الصفحة البيضاء ، هذا إذا لم نتكلم على (تعبيرية) التمظهرات والايماءات . ومفتوحاً بهذه (الروعة الغرافيكية) ، يكون الهاوي البرجوازي، مستعداً بطيب خاطر ، لأن ينسى ، معنى التمظهرات والإيماءات ، لكن الدارسين لا يتعاملون معها هكذا ، ما يبقى أمامهم هو أن يصروا على أن يطفئوا المعنى أو أن يجادلوا فيه ، وهذا ما يفعلونه .

في مقالته (أناس العدالة) يتخلى (جولين كين) عن المقارنة التي أصبحت تقليدية ، بين (دومييه) و (بلزاك) ، ابداع الفنان يقف أمام الناقد أوطأ كثيراً من (الكوميديا البشرية)لا من حيث ما يخص تناول التصوير فقط ، بل في ما يخص الموضوعية أيضاً ، يرى (كين) أن (بلزاك) قد صوراً لحقوقيين « هم جميعاً منصرفون إلى واجباتهم ، لا وإلى القضايا الدفاعية » في حين أن مزاج (أونوريه دومييه) مختلف تماماً ، فهو لم يستخدم سوى (اشخاص معتدلين وسيقدم منهم مثل هذه النماذج) وهنا يرى الناقد أن ما يرافق أعمال (الغرافيك) من (أساطير هي منفرة) ثم يسارع إلى أيضاح إنها غير مبتكرة من الفنان ، إن كين ممتليء عموماً ، بالنية الطيبة في أن يخفف ذنب (دومييه) ، وأ يقنعنا بأنه كان متماسكاً لدى تصوير القضاة) ، وأن أحد أعمال الليتوغراف كان صوّر فيه نفسه كمحام ، ويقال بين قوسين ، ان هذا إن لم يكن تلفيقاً مقصوداً ، فإنه نتيجة إقرار بذلك هذه الصور الشخصية الملفقة ، هي في الواقع العمل الوحيد الذي رغب الناقد في الوقوف عنده ، ما تبقى من المعرض ، يجمع كل ما بشأنه من أحكام عامة واقتباسات .

الأمر مثل ذلك مع مقالة (موريس لونكل) « هذه التي من قصر العدل » ، لكن لونكل يجعل هدفه الرئيسي أن يشرح لنا لماذا يرجع حسد (دومييه) للحقوقيين ، فبعد أن يطلعنا على أن (القصر العدل أيضاً مظاهره النبيلة) التي نادراً (مايشاء) الفنان (أن يراها) يذكرنا المؤلف بأن (دومييه) كان قد حُكم عليه وأودع السجن، من غير أن يقول مباشرة إن (دومييه) كان مذنباً ، يقدم لنا (لو نكل) إمكانية أن نفطن إلى ذلك ، يوضح لنا أن تنفيذ الحكم قد أُجّل ثم أصبح نافذاً بعد أن سمح الساحر لنفسه من جديد بأن يهاجم السلطة ، ويطلعنا (لونكل) على أن الفنان(لم يعان) ، و (لم يتعذب) في السجن ، وعلى الرغم من ذلك – يالوقاحة– (خرج من هناك كمنافح عن مواقفه سيبقى كذلك حتى النهاية) ؟

و (لونكل) بدوره مستعد لأن يتقبل كون الفنان بريء من حدة النصوص ، وهو خلافاً لكين غير ميال إلى التسامح :-(قد لا يكون التوضيح من (دومييه) ، لكن قلمه حاضر) ، والسؤال هو لماذا مثل هذه السخريات (غير العادلة أحياناً) ، لا تجابه القضاة وحدهم بل المحامين أيضاً ، وجواب المؤلف جاهز هذه المرة أيضاً ، السبب هو ، توكيداً، في أنه (حين كان هو واصدقاؤه ملاحقين) كان المحامون (جشعين جداً في ما يتعلق بالأجور) كل شيء أصبح أوضح من الواضح ! لقد حكم على (دومييه) فكره القضاة ، نتفه المحامون ، ولهذا كرههم أيضاً ، لم يمتعض لونكل أمام الحقيقة الجلية ، وهي أن الفنان قد ظهر (منافحاً عن مواقفه) حتى قبل أن يدخل السجن ، وقد دخل السجن لأنه « منافح عن واقفه . »

يبدأ (جان لو فوايه) كتابه (دومييه في قصر العدل) بهذا المشهد ذى الدلالة الكثيرة : (أنا في « الروب » قاض ، وابني أيضاً يرتدي



الشملة ، وجدي معاصر (دوميه) كان محامياً بعد هذا التمهيد يستطيع القارىء أن يسأل لماذا لم يعن (لو فوابيه) بالمحاماة وتناول أمراً ليس من عمله ، وماذا سيقول لو أن ناقداً فنياً قد رغب هو الآخر في أن يحمل على كاهله مهام القاضي أو المحامي ، لكن ، فلنكبح الاسئلة غير التكتيكية ، ولنعترف للمؤلف بحقه في الدفاع عن اختصاصه من هجمات ساخر ، توفى منذ زمان بعيد .

كمحام بارع ، يبدأ (لو فوابيه) هجومه لا جبهوياً ، بل بالمناورات المناسبة ، وكما يحدث في الأحوال المماثلة ، يسرع ، بداية ، كي يقنعنا بصدقه وحسن نيته ، ولأن الصدق يمتدح دائماً كجدارة ، بما في ذلك من قبل المنافقين ، ثمه أناس مقتنعون بأن ذلك يخص صدقهم أيضاً ، هؤلاء الناس غير مؤهلين لأن يفطنوا إلى أن صدق مناقشات الفهيم للجهلي ، لا قيمة خصوصية لها ، أما بشأن حسن النية ، فأمن المؤلف يعرضها منذ البداية بالتوكيد : سأعبر عن بعض التحفظات لا على الفنان الذي كان كبيراً جداً ، بل على الانسان الذي ، قطعاً ، لم يكن (كبيراً) .

في ما يخص برجوازية القرن التاسع عشر ، ثمة معبدان مقدسان: البورصة حيث يصنع الانسان حاله ، وقصر العدل ، حيث يدافع الانسان عن حاله ... بكلمة أخرى ، قصر العدل هو معبد نظام النظام البرجوازي ، « ليس ثمة ما يُعترض به على صيغة لو فوابيه هذه ، ومن الضروري أن يُضاف ببساطة أنها تعبر لا عن قناعة البرجوازية في القرن التاسع عشر وحدها ، بل عن قناعة لو فوابيه نفسه أيضاً ، إذ يقوم عليها كامل عرضه ، حتى هنا – لا شيء مفاجيء: أحد البرجوازيين يدافع عن النظام البرجوازي ، فما الأكثر واقعية من ذلك ، لكن المؤلف يعرف أن هذا النظام في أيامنا يُستعمل بانتشار خاص ، وهو يعرف شيئاً آخر ، هو تحديداً ، أن النضال في سبيل السلام صار واسعاً جداً . وهذا يحدد طابع تحريفه : « إذا كان القصر يرمز إلى النظام ، فانه يرمز في الوقت ذاته أيضاً إلى السلام والعمل السلمي ، وها أن لدى دومييه تظهر الوطنية بمظهرها الفظ ، مظهر الوطنية الحربية » هذه التي تهاجم الردة ، وملكية تموز ، بسبب (سياستهما الخارجية الحازمة في حبها للسلام) يرى الناقد الفني ذو الوشاح ان نتاجات (دومييه) تشهد اكثر من مرة على أن العسكرة هي الخط الأساسي في التقاليد الجمهورية ، وهكذا تتضح الأمور ، فما دام أناس العدالة مخلصين للنظام الاجتماعي ، وللسلام ، فان (دومييه) معاد للنظام وللسلام .

هل بدأ صدقَ المؤلف يخونه أم أنه ، ببساطة ، لا يعرف من إبداع الساخر شيئاً غير الأعمال الليتوغرافية المكرسة للمحكمة ، لكن الواقعية حاضرة : (لوفوابيه) يحاول أن يقنعنا بأن الفنان الذي وضع عشرات ، وعشرات أعمال الليتوغراف الغاضبة ، المعادية للحرب ، كان محباً خطيراً للحرب ، مقتنعاً عميق الاقتناع بأن (فرنسا تعذبت) في زمن السلام ، بعد مثل هذا التزييف الفظ يحق للقارىء أن يرمي الكتاب ، لكننا سنتابع قليلاً لأن هذا عملنا .

التحريف الآخر بعيد أيضاً عن قاعات المحاكم ، يجد المؤلف سبباً لا طلاعنا على أن (دومييه) يهرب مرضياً من الجمال ، من النضارة ومن فتنة النساء ، كما يهرب من(جمالات الطفولة اللطيفة) ثمة أمر آخر غير صحيح ، خصوصاً في ما يتعلق بالطفولة ، التي كرس لها الفنان عدداً من أبدع نتاجاته ، لكن ، لماذا أمسك (لو فوابيه) فساتين النساء بدلاً من أن يمسك وشاحات المحامين ، ينتظرنا الجواب بعد عشرة أسطر ، (دومييه) منحرف جنسياً ؟ (يعطي لا شعورياً لا مرأة جميلة فاتنة هيئة رجل) وكي يدافع عن هذه الخلاصة ، يلجأ المؤلف إلى ميناء حكيم آخر ، فيقتبس من (فرانسوا فوسكا) (أرتعش حين أفكر ، كيف سيشرح أحد اتباع (فرويد) الاضطرابات والأسباب الخفية في اللاشعور (الجنسي) ، لدى دومييه) ، فلندع هذا السؤال ، على الأقل ، احتراماً لذكرى الفنان ، لاهتمامات (فوسكا) و (لو فوابيه) والفرويديين الجدد .

نقول بين قوسين ، ومن غير أن ندخل في أدغال الفرويدية ، إنه لمن التعسف أن نؤكد أن أبطال دومييه قبيحون تأسيساً وإنه لأكثر تعسفاً أن نتهم الفنان بكره النساء ، إذا كان أحد أعماله الليتوغرافية يحمل اسم (المخرج المرعب) فان ما صور فيه هو فنانة على شيء كثير من الجاذبية ، وإذا كان لدينا صبر من أجل أن نتصفح سلسلات مثل « أخلاق الأزواج»و« عواطف باريسية » ، و « ايام الحياة الجميلة » ، وغيرها فسوف نلحظ هنا وهناك زوجة محبوبة ، أو بائعة شابة مريحة ، أو قامة أنيقة تخطر في الشارع ، أما في التصوير فقد نجد تلوينات غرامية بقدر ما يتطلب الموضوع . (قبلة) (حوريات يطاردهن ساتير) و (في اتيلييه الفنان) و (قوي) .

لكن محب الوجوه المدهشة ، والجسد المغري ، لن يجد ما يبحث عنه في إبداع (دومييه) ، من أجل الوجوه الفاتنة ، عليه أن يلتفت نحو (غافارني) ، أما من أجل الجسد السخي فنحو (كوربيه) ، دومييه ضعيف حقاً في هذه المجالات ، وليس بسبب من نوع من العفة ، بل لأن مهماته الفنية من طبيعة أخرى ، في عمل ليتوغرافي من سلسلة (متسكعون من الصالة) صورت امرأتان ، مفارقتان لأكثر الأجساد العارية المعلقة على الجدران .

تقول إحدى المرأتين (السنة أيضاً فينيرات . . دائماً فينيرات . . كأنما توجد نساء مخلوقات هكذا) !

يبدو أن (لدومييه) مثل هذا الرأي ، إنه يفضل أن يكون مخلصاً



للواقع أكثر من أن يكون مرضياً للجمهور ، في عمل ليتوغرافي آخر (سلسلة المستحمات) ، نرى رجلين مغمورين بالماء ، أحدهما يوصوص من شق الحاجز الخشبي الذي يقع خلفه قسم النساء ... يغمغم الرجل :

- (انظر إلى فيفين السمينة ، كنت علي استعداد لأن أقسم إنها فينير؛ حقيقية ... بينما انظر كم هي حقيرة ... يبدو جلياً أن المعلم يفضل أن يصور فيفين وكل الاخريات ، لا كما يتصورهن خيال الرجال المشتعل ، بل كما هن في الواقع ، لم نقل إنه قدمهن ك (حقيرات) لكنه ببساطة لم يجد ضروورياص أن يجمّل أولئك (السيدات البرجوازات" السمينات ، أو الناحلات) أولئك العابسات احترافاً ، اؤلئك القرويات ذوات العظام الفظة ، حتى في الحالات التي يتعاطف فيها مع أبطاله يتجنب أن يستدر عواطفنا بالطريقة الأبسط والأسهل ، بأن يهبهم ، إن لم يكن الجمال فالمظهر المحبب على الأقل ، إنه ليس من ذوي التنازلات الرخيصة ، هو لا يبحث عن الزهيد من الفينة ، إنه يسعى إلى الوصول إلى النموذج ، وهو ينجح دائماً .

دوميه ، دائماً ، يصور المرأة قبيحة - يؤكد (فوسكا) دائباً - الحالة الوحيدة في تاريخ التصوير ، (دوميه) ليس كارهاً للنساء، لكنه غير ميال اليهن ... دوميه ببساطة غير متعاطف . ما الأسباب ؟ يبقى ذلك سراً ، الحالة الوحيدة ؟ ثمة نقاد لا يحبون القراءة ، وفوق ذلك ينسون ما كتبوه ، ويبدو واضحاً أن (فوسكا) منهم ، إذ أنه لا يتذكر أنه اتهم (غويا) بالخطيئة ذاتها ، وهكذا تكون الحالة الوحيدة حالتين ، على الأقل.

وثمة مؤلفون مثل (ويسمان) و (مارتيني) يتكلمون عل هذه الأناقة التي يكتشفها دوميه لدى النساء وهن يشترين مشترياتهن أو جالسات في غرف الانتظار ، وهاهوذا يكتب حول الليتوغرافية (ياللاسف) : « الروية الخفيفة للمرأة فانتوري تبتعد ذات أناقة فاتنة » فمن نصدق ؟ نصدق عيننا طبعاً ، ونصدق دوميه أيضاً .

لكن، فلنعد إلى واقعة الإتهام من قبل (لوفوابيه). لا يكف المؤلف عن طلب التوقف عن المقارنة بين (دوميه) و(بلزاك)، مثيراً اناساً كثيرين بـ[كم قرأتهم يقرنون بين اسمي (دوميه) و(بلزاك)! يخيل لي أن التوافق بينهما مصطنع، الانسانية لدى (بلزاك) انسانية، يظهر الواقع في جوانبه المختلفة، دوميه لا يتناول سوى القبيح، والحماقة، والنفاق، ومن هنا فإن لدى (دوميه) تكون «الموضوعات بذاتها، بعيداً عن الأصل الحقيقي» وعموماً إذا صدّقنا (لوفوابيه) فإن بلزاك ودوميه هما مثل الفيل والضئيل.

وليس هذا فقط، فالفنان، عدا عن أنه محروم من سرعة البديهة، هو يستوعب بجهد: [يجب أن يلوك الموضوع] قبل أن يستوعبه، «دوميه غير متمكن من الأفكار، ويبدو غير مؤهل لاكتسابها، (دوميه) غير مثقف، لا يستوعب لدى القراءة... (دوميه) محروم من الأفكار، (دوميه) روح فقيرة، هذه الأشياء التي ما عادت تقال في زمننا، كانت مشهورة جداً في زمن الاتيليهات، وهيئات التحرير، ودور النشر، يلح (لوفوابيه) على القول إن الأمر متعلق بأحمق دائري، لكننا محتاجون إلى الوقائع كي نصل إلى ذلك بأنفسنا.

في ما يخص الجوانب الأخرى من الطبع يلحظ المؤلف بنبل أنه [لا يجوز أن نعير كبير أهمية إلى دناءاته الصغيرة وسفالاته]. ولا إلى مظاهر (الحماقة) المعروفة، وفي الأحوال كلها ليس لدى دوميه (طيبة ولا نبل، بل على العكس). ويرى لوفوابيه أن تتعامل مع الأفعال والكلمات، وسلوك القريب بمنظومة واحدة من التفسير الرافض، فذلك ليس أبداً من فطرة الروح السامية»، وكي يظهر أنه مثل هذه الروح تماماً يبدأ الشارح المحامي يتضايق من أن البلاطة التي فوق قبر (دوميه) قد حفرت عليها كلمتا [مواطن كبير]. وحين يفطن إلى هاتين الكلمتين قد وردتا هنا [بسبب الإيقاع وحده]. يستعيد (لوفوابيه) طمأنينته.

وكما يبدو فإن المناورات المماثلة تطول كثيراً، تطول حتى تشمل نصاً كاملاً من (٨٨) صفحة في حين أن الموضوع المعلن في العنوان يحدد أكثر ما يحدد في قسم (الألبوم) وفي المخلوطات بشأنه. إنه لعبثٌ حقاً، لكنه لا يخلو من منطق، فالسيد المحامي في الحقيقة عاجز عن أن يناقش سخرية (دوميه) الموجهة ضد (المحامين) إنه يرضى بإعلامنا أنهم [أنفسهم يعرفون نقاط ضعفهم، وتناقضاتهم، والجوانب المضحكة فيهم أفضل من دوميه]، وفي عجزه عن أن ينكر الحقائق المرة التي يوردها الفنان، يحاول لوفوابيه - طبيعياً وفي غير مما حكات (أن يقوض سمعة النفان، وأنه لطموح لا أمل وراء، بل لا يدل إلاّ على أن (دوميه) لايزال حى اليوم يقلق خصومه.

قصر العدل هو فعلاً أحد حصون السلطة البرجوازية الرئيسة. والقوانين التي تصدرها البرجوازية لا تدافع فقط، بل تدمر، لكن «بنظام قانوني» وطبقاً لصالح أولئك الذين يستطيعون أن يدفعوا الثمن الأعلى، أي أولئك الأكثر تبرجزاً من خصومهم. دوميه، بعد أن فضح الدور غير النظيف للحقوقيين، في العمليات السياسة، يكشف لنا الآن عدم نظافة الأسلوب القضائي نفسه، لكن النتاجات التي وضعها الفنان في هذا الموضوع ليست سلوكية صرف كما يرى كل الباحثين تقريباً، لوفوابيه الذي ليست لديه معرفة بالفن لكنه يفهم المسائل القانونية أفضل بكثير من نقدة الفن، يستخلص جيداً، أن هذه الأعمال ذات مغزى سياسي.

(اناس العدالة) مع الاخريات المماثلات لها موضوعاً من الأعمال



دومييه

الليتوغرافية والمائية واللوحات الزيتيَة، هي مثال جيد على قدرة (دومييه) على توليف فكرة سياسية، وتعميم اجتماعي، وإيمان سلوكي، وتوصيف نفساني في صورة تشكيلية شاملة، فاتنه التجسيد، هذا التوليف ليس نتيجة لنشاط ذهني بل لحدة نظر إبداعية، لأن الظواهر نفسها، متعددة الجوانب والأمر متعلق بالجهة التي نراها منها، وبأي امتلاء سندركها، حتى لو كانت لنا أوهام، ما يخص الحق البرجوازي والخلق، فلن يبقى منها شيء بعد تصفحنا لهذه الأعمال، يهدم (دومييه) تصورنا كله حول أخلاق (العدالة البرجوازية) ويصور في الوقت نفسه الآلية الخفية لمجتمع، وخصوصية السلوك، التشويه البشري لفئة ما، والعلاقات المتعددة الوجوه لهذه الفئة مع ضحاياها، وفرادة الأبطال التي لا تتكرر، سواء كانوا مُتهمَين أو مُتهمِين، منتصرين أو متحملين.

على المادة الحيوية بحدد واقعياً تلوينات الموقف التوليفي. (جان لاران) واحد من قلة من المؤلفين في الزمن الأحدث، الذين يظهرون معارف وطيدة واحساسات جيداً بأعمال دومييه الغرافيكية ـ كما يخيل لي يبّسط الأمور كثيراً حين كتب: [دومييه لا يضع فقازين، هو لا يظن التعبير بنصف كلمة أو بنصف صوت، حين يوجه استثنائياً نحو المأساوي، يجب أن يصل إلىَ الارتعاش، حين يحافظ على دوره كمؤلف مَرح يصل إلى الضحك الصريح». لكن الحقيقة سرعان تبدو في اتجاه معاكس: تلوينات التقويم لدى (دومَييه) تنتشر على مقام واسع جداً، إنها مؤلفة بتلوينات عاطفية الموقف، وهذا يدوجلياً في السلسلة الواخزة مأخوذة بمجملها وهي (اناس العدالة) هنا يمزح الفنان ويسخر من جهة لم يصل إلى الضحك الكاوي، أو التعرية الفظة ومن لم يعبر عن



الألم، والتعاطف مع اليتيم والأرملة، ومع البشر الصغار المسحوقين في وقت واحد من قبل الفقر ومراقبي النظام.

في أحد أعماله الليثوغرافية نرى المحامي، والمنظف، يقفان في قاعة المحكمة الفارغة، يستنشقان السعوط، على وجهيهما يتراقص نصفا ابتسامتين راضيتين.

تقول المستخدم: لدينا اليوم عرضاً تمثيلياً كبيراً يا سيد غالوشيه!

ويجيب المحامي! فليأخذه الشيطان، هكذا أفكر، قتلٌ يُزخرفُ بالاكراه..

هذه (الصورة الغرافيكية) كان في الأمكان أن تصير، بمعنى ما، مدخلاً إلى السلسلة كلها، لا لأن كل العمليات مرتبطة بالقتل، بل لأنها كلها عروض أكبر أو أصغر، إنها مسرحية أبدية يتعلق مصير المشاركين فيها بالدور الموكل إليهم وبالاسلوب الذي يتبعونه.

ومنطقيٌ أن يمثل الواقع بين القضاة والمحاكمين، لكن الشخصيات الرئيسية، في الواقع ليست هؤلاء ولا أولئك، بل هم (المحامون) الذين يتعلق بهم إلى حد بعيد الموقف الذي سيتخذه القضاة من المحاكمين، مهمة المحامين تبدو وكأنها المساعدة على إيضاح الحقيقة، واحقاق الحق، لكنها في مجتمع مقام على المصلحة الشخصية، لا يمكن أن تكون أكثر من صراع مصالح، لكن ـ مصالح من؟ في أحد الأعمال الليثوغرافية إلى يمين المستوى الأول يصور (بروفيل) المدافع، الذي يشير بإيماءة غضب إلى اليسار نحو محامي الخصم، فيعريه بدهاء، الإيماءة، الوجه الملتوي انفعالاً، وربما كانت الكلمات تعبر تلقائياً عن السخط، حتى أن القضاة الخاملين في المستوى الخلفي، يبدون مهتمين، يبدو المدافع بجلاء مقتنعاً عميق الاقتناع، بعدالة قضيته، التوضيح في الأسفل يُؤكد ذلك بتلوين آخر: [أحد المحامين، يبدو مقتنعاً بصدق . . . أن زبونه سيكافئه جيداً].

في هذا الطقس الأبدي يساعد المدافعون المدعين على أن يقوموا بادوارهم، وفق القواعد المتعارف عليها، وغير المكتوبة، في العمل الليتوغرافي [محكمة العالم] يقدم لنا المحامي وهو يهمس لزبونه في حين يلقي المتّهم كلمته:

ـ (دعهم يقولوا شيئاً قبيحاً فيك، دعهم، على الفور بعدئذ سأشتم عائلة خصمك كلها!...

يبدو للنظرة الأولى أن مصالح المحامي ومصالح الزبون متطابقة، لكن هذا لا يعني أنها متطابقة تماماً وإلى الأبد، في «المحامون والمتألمون» يغمغم المدافع وهو يفتش في مفكرته:

ـ القضية تتقدم، القضية تتقدم!..

ويجيب المتألم:

ـ أنتم تكررون لي ذلك منذ أربع سنوات، فإذا كانت القضية ستتقدم طويلاً بالطريقة ذاتها، فلن تبقى لديّ أحذية لأتابعها.

من فضول الكلام، أن تقول، إذا وصلت القضية إلى آخرها فإن ذلك لا يكون، دائماً، في صالح الزبون، وفي النهاية، إذ سيوجد رابحون، فلا بد من أن يوجد خاسرون، في هذه السلسلة الطويلة، سنصادف غير مرة صورة أم باكية أو محطمة، تقود طفلها بعد نهاية المحاكمة.

العلاقات بين المحامين هي حتماً عدائية، لكنها كذلك في أثناء العرض فقط، في اللوحة المائية(نهاية الجلسة) صورة لمحامين، أحدهما يكمل جمع أوراقه في حين أكمل جمعها الآخر انهما يتبادلان النظرات قبل أن يفترقا، وهي نظرات استفزازية من متنافسين، لكنها مرافقة بابتسامة شريكين، في عمل ليتوغرافي آخر يستنشقان السعوط في الدهليز وهما في أفضل مزاج.

يقول احدهما مبتسماً : - (دبرّتك جيداً !)

ويقول الثاني : وأنا قلت أشياء شديدة المضايقة !

- كنا مدهشين !

- ورائعين ! لكن الناس في القصر، يستطيعون أن يتخاصموا اصطناعياً، وأن يتشاتمون، من غير أن يغتاظوا !

في عمل غرافيكي تال يدور الحديث بين الزميلين قبل بداية الجلسة ، يقول أحدهما ناصحاً .

- لا تنسى أن تعارضني . أنا بدوري سأعارضك، وهكذا نجعل الزبونين يدفعان لنا اضافياً على الحجج الجديدة . .

وعموماً، تقوم هذه الصداقة الجديدة فوق ظهر الزبائن الذين لاينذر أن يدفعون ثمنها غالياً جداً، في عمل ليتوغرافي آخر وفي حديث آخر تستبدل ردود الفعل .

- وأخيراً توصلنا إلى التفريق بين الزوجين

- كان الوقت قد تأخر : حرثتهما الدعوى كليهما.

دور القضاة في العرض يذكّر إلى حد ما بدور الملوك في المسرحيات الكلاسيكية، مع أنهم الأعلى مرتبة فإن ظهورهم حماسي جداً، يرى أحد الهجّائين، من ذلك الزمن أن « القاضي » كي يحترس من ايعازات المحامين وألا عيبهم، فإنه لا يصغي إليهم إلا نادراً، فهو يقع في السبات عامداً، وهو ما يمكن أن يدعى (نوم العادل) مثل هذه تماماً حال قضاة (دومييه) الذين يبدون ضجرين أو يهومون نعاساً، من غير أن يتخلوا عن مظاهر جدارتهم، وقد تزنق التهوية حتى (رئيس المحكمة) مع أنه وفق القاعدة يتابع جزئياً مجرى الأمور، في أحد الأعمال الليتوغرافية من اناس (العدالة) يصيح المحامي منفعلاً .

- أجل يريدون أن يسرقوا هذا اليتيم، الذي لا أصر على أنه شاب،

فهو في السابعة والخمسين من عمره، لكن هذا لا يمنع أن يكون يتيماً، ومع ذلك فأنا مطمئن ، أيها السادة، إذ أن عيون العدالة مفتوحة دائماً على المجرمين والمحتالين!

ويالأسف ، عيون العدالة الآن مغمضة تماماً في ما يخص القضاة الثلاثة النائمين وراء المنصة ، وأحدهم قد فتح فمه وربما كان يشخر .

لا تنتفي الحالات التي يتنبه فيها كهنة العدالة من خمولهم. ويهتمون فجأة بالقضية، تلك هي الحال في المائية (أمام الأبواب المغلقة) محتمل أن الدعوه متعلقة بالاغتصاب، حكاية ما حدث بدقة وكيف حدث، القضاة يتابعون الضحية بانتباه غير شديد، ويكاد الرئيس يوصوص من مقعده كي يسمع على نحو أفضل كلمات الفتاة المتعلقة ببعض التفاصيل اللذيذة، وأنه لرد فعل انساني مع أن بواعثه خاصة جداً .

ثمة في هذه اللعبة المبتذلة ، والوقحة ، مكان لكل شيء ما عدا العدالة، ولهذا ، فأي أفق هنا ، للرياء ، والكذب والنذالة ، وعدم الحياء ، والفجور، الموتيفات، والأبطال المتحركون ليس ثمة ما يجعلها . الباعث الأول على توكيد الحقيقة، والفروق بين الجاني ، والمدافع عنه تكاد تختفي، المحامي الخارج تواً من زنزانة السجن، حيث أوقف زبونه يؤكد (يبدو أن فتاي شرير كبير فعلاً، هذا أفضل ، إذا نجحت في تبرئته ، فيا للشرف لي !) أمام مثل هذه الوقاحة، يبدأ الانسان يفقد التصور الدقيق للحد الذي عنده ينتهي (دور المحامي) ويبدأ (دور المشارك) في الجريمة .

ففي سعيهم وراء الحصول على كسب، وكي يتألقوا في القاعة ، وكي يشتموا الجانب الخصم، وكي يلبسوا الباطل لبوس الحق وبالعكس، يصل بعض الممثلين إلى التفنن ، في المائية (المدافع) يبدو المحامي مثاراً بانفعال روحي حتى لتدمع عيناه، يمد نحو المحكمة ، وهو يحملق ، وجهاً تقنع بقناع تراجيدي، ويشير بكلتا يديه إلى الوراء، إلى زبونته التي تبتسم راضية ، والتي قد يكون طهرها، قد وطيء، والتي يبدو جلياً ، أنها منذ زمن بعيد لم تتعامل مع شيء اسمه الطهارة ، وفي مائية (التبرئة) يقع المدافع في مثل هذا الخبال ، حتى أن محامي الخصم راح يتابعه مبدياً الاستحسان، وهكذا ترتفع المداهنة إلى فن رفيع ، متجاوزه المتناقضات. يعيش المرائي اللعبة ، ويبدأ هو نفسه يصدّق ، ونوشك نحن أيضاً ان نصدقه، ويصبح الحد بين الحقيقة والكذب عكراً في هذا العالم، حيث ، كأنما كل شيء كذب . هنا كل واحد يلعب دوره ، بارادته أو مرغماً — المدينون ، المداينون ، القضاة، والمحامون ، الشهود وشهود الزور، . الشيء الوحيد الذي يبقى غير مرئي هو الشخص الرئيس — المخرج ، المرتبة العليا من السلطة ، التي تحتمل « بازار » الشرف هذا وتلملم اقسامه.

وهاهو ذا « البازار » يختتم . في مائية « بعد المحاكمة » يخرج الجمهور من الصالات إلى الدهاليز . ونراقب حشد المشتكين والمحامين ، نميز سيدين في وشاحين أسودين ، كانا قبل قليل يتزاجران ، وهما الآن يتبادلان الرأي بهدوء ، ونرى أماً باكية تقود طفلها ، وسيداً سميناً له هيئة المنتصر الراضي — الضوضاء الابدية تختتم اليوم كي تبدأ غداً من جديد (عرض كبير ، ياسيد غاليوشيه !) وسيكون فيها دائماً محتالون منتصرون، وضحايا ساذجة ، واناس ، ينظرون غير مبالين بهولاء وأولئك .

الفرق بين الشرح الغرافيكي والتصويري لهذه المناظر قي يبدو غير ذي معنى للنظرة الأولى ، ويرفض بعض المؤلفين ، مباشرة ، أن يروه . آخرون ، على العكس ، يؤكدون أنه رئيسيّ ، وأن دومييه في تصويره قد تخلى عن دور المُعَرّي ، كي يكشف الدراما الانسانية الموضوعية ، **وهذه الأعمال الابداعية في نظر لو فوايه (ليست أعمالاً ساخرة) « أما هرم ، وأستكان ، واكسبته الحياة حكمة ، فشرع آخر الأمر يفكر (دومييه) باستقلال، وقد أدرك عظمه أولئك الذين يسعون ، عن صواب أو خطأ، لكنهم يسعون إلى خدمة الحق والعدل ؟ » يرى لو فوايه أن الجواب عن هذا السؤال لا يمكن أن يكون غير ايجابي .**

أوهام فارغة ، فدومييه لم ينتظر إلى أن يهرم كي يبدأ (يفكر تفكيراً مستقلاً) ولم يكسر تقدم السن نظراته ، فثمة بين أعمال المعلم الإبداعية الغرافيكية والتصويرية في الواقع فروق، لكنها، قطعاً، ليست هناك حيث تصور (لوفوايه) أنه اكتشفها، وأكثر من ذلك، انها أكثر جدية، فمائيات ولوحات (دومييه) تصير أكثر جدية من حيث هي اتهام، وقد تحررت مما هو غير ضروري، غالباً، وليس نادراً، تخلصها من النصوص السطحية، التي كانت تصاحب الأعمال الليتوغرافية.

يسوق (لوفوايه) غير قليل من الأدلة كي يثبت أن (دومييه) ليس مؤلف تلك النصوص ، السيد المحامي ليس فطناً جداً، لكي يحسب حساباً لكونه لن يعرى المعلم بهذا، بل هو يقدم له خدمة، (لوفوايه)، لم يكتشف امراً طبعاً، لقد كتب ما قرأه هنا وهناك لا أكثر، ولأن المسألة لا تخص (اناس العدالة) وحدهم، بل عمل الفنان في ميدان الليتوغرافيا، فمن المناسب، أن نحدد، فإذا كان قسم من الشروح موضوعاً من قبل (دومييه) فإن أكثرها مؤلف من قبل اناس غيره، والفرق بين هذه، وتلك، صار واضحاً جداً، بعد دراسة دقيقة لتلك النتاجات الوافرة، شروح (دومييه) موجزة، ومحددة، ومناسبة تماماً لفكرة الصورة، أما تلك التي وضعها مختلف العاملين في التحرير، فهي، على العكس من ذلك، كثيرة الكلمات، في أغلب الأحيان، وهي أحياناً مناقضة للصورة، هذا إذا لم نذكر أنها ليست خفيفة الظل دائماً.

ومن الطبيعي أن تبقى مسألة التأليف مسألة ظنون ، لكن في ما يتعلق



دومييه

بنجاح الشرح أو عدم نجاحه فلا مكان للظن، في (عمل ليتوغرافي) نرى محامياً يخطب وراء موكليه ـ امرأة ضئيلة متواضعة وطفل، يقول النص: [هو يدافع عن اليتيم والأرملة، عدا إذا هاجم الأرملة واليتيم]. نحن نقبل الشرح من غير اعتراض، لأنه يتجاوب من حيث المعنى مع الصورة الليتوغرافية، ويؤكد انعدام مبدئية المحامي التام، في عمل ليتوغرافي آخر نرى من جديد الأم والطفل وقد خرجا من قاعة المحكمة يرافقهما محاميهما، الأم تبكي وهي تكاد تخفي وجهها، بمنديل يدوي، في حين يندفع المحامي راضياً وهو يقول: [صحيح انك خسرت الدعوى، ولكنك شعرت بكثير من الرضا وأنت تستمعين إلى خطابي]. فالمحامي راضٍ عن نفسه، ويبدو ذلك من الصورة، لكن الصورة لا تدل على أن المحامي

يتكلم، وليست مؤهلة لأن توحي بمثل رد الفعل المزيف ذاك، من غير أن يكون ضرورياً أن نضيف، انها تعبر ببلاغة كافية، ولا تحتاج إلى ايضاحات، المرأة محطمة، لأن حصيلة الدعوى، تعني كارثة لها، المحامي سعيد لأنه ضمن أجره، وماذا أكثر، وقد قال دوميه [الشرح غير نافع]، إذا لم تقل لكم صورتي شيئاً، فهذا يعني أنها رديئة، لن يجعلها الشرح أفضل، إذا كانت الصورة جيدة، فسوف تفهمونها، وحينئذ ما الحاجة إلى الشرح؟

نتاجات (دوميه) مفهومة دائماً ولا تحتاج إلى إضافات كلامية، وهو ليس لديه إدعاءات لفظية ساذجة ليقدم كتابات معقدة، كما هي الحال في (اتلييه) كوربيه، وعلى الضد من «الموضات» الرائجة حينئذ لم يشعر (دوميه) بانجذاب خاص إلى الكتابات وكان يلجأ إليها في الحالات القصوى، حين يكون عليه أن يصور ما لا يمكن تصويره بطريقة اخرى، من المجردات مثل (الحرب) و(السلام)، و(الملكية)، و(الجمهورية)، و(اوروبة)، و(العالم)، و(المطبوعات) الخ. وحتى في هذه الأحوال يكون التشخيص، والتعبيرية قائمين، وتكون توريات المعلم مقبولة من أجيال الساخرين وهي تستخدم حتى أيامنا.

مباشرة الايحاء وصرامته لدى (دوميه) ليسا نتيجة للبدائية، بل لوضوح الفكرة، بما فيها الفكرة التشكيلية، ولحسن اختيار المنظر ولحسن تنظيمه، وخلوه من كل التفاصيل الغامضة أو التي تجذب الاهتمام، هذا لا يعني، قطعاً، أن التغلغل إلى المغزى يتم آلياً حتماً ومن غير أي جهد عقلي، من قبل المشاهد، وهنا يكون الفهم السطحي أو عدم الفهم الكامل، غير قائمين تماماً لدى الناقد؛ المتخصص. لو فوابيه ليس كذلك، ومن هنا فليس ثمة ما ندهش له يؤكد أمام عمل مثل «غفران» ومن غير أن يرف له جفن أن «هذه اللوحة ليست نتاجاً ساخراً». فانتوري الذي يفهم أكثر كثيراً من محام يكتفي بملحوظه عامة: «ترابط الأضواء هنا يكون هنا عالماً كاملاً للعدالة الالهية القصية وللواقع الانساني القريب، مما يكن أمن تفهموه كما تحبون، وفي الحقيقة فإن مغزى الصورة واضح وضوحاً كافياً للنظرة المتأنية، ولا يحتاج إلى مثل هذه التقويمات الضبابية، وأقل من ذلك، إلى أن يوجد الشك بخصوص ايقاعها الساخر.

(المصور) هو القسم الأمامي من قاعة المحكمة، المحاكمة، على ما يبدو جدية، كأننا نحن لسنا في محكمة عامة بل في محكمة جنائية: المتهم وراء حاجز عال يحرسه شرطي، وأما المدافعون فأمامه ـ في الجهة اليمنى من اللوحة ـ، وهما اثنان، إلى اليسار ثلاثة قضاة، فوق رؤوسهم، وفق تقاليد تلك الايام، علقت صورة الصليب، انتباهنا يتركز تلقائياً على أحد المحامين، وهو واقف يتلو حججه، والحجج، كما يبدو، تشمل المدافع أيضاً، وقد استنفذ كل براهينه، فقرر اللجوء إلى الأشجى: يستند بيسراه إلى المنضدة، وبايماءة بليغة يشير بيمناه إلى (الصليب) ويتوجه بكلامه إلى القضاة، [فلتغفر كما غفر]! هذه الايماءة مفتاح لمغزى المنظر، وهي أيضاً مفتاح لموقف الفنان الساخر، فهل يمكن ابتكار ما هو أكثر اضحاكاً من هذا النداء باسم المسيح الذي نسيه الجميع، في هذه الوحشية القائمة، حيث لا مكان للمشاعر الانسانية ولا للغفران.

مؤلفون مثل (لوفوابيه) يطلعوننا على من قدم فكرة هذه اللوحة، وعلى المئات سواها من امثال هذه المناسبات الجميلة، التي نصادفها عند (دوميه)، هذا الانسان [غير المزود بالأفكار وغير المؤهل لامتلاكها]، وفي مثل هذه الحال، نضطر، شئنا أم أبينا، إلى نتقبل، على الأقل كفرضية، أن (دوميه) قد وصل بنفسه الى الفكرة، وأنه هو الذي جسدها، وشئنا، أيضاً، أم أبينا، يكون علينا أن نقبل، أنه جسدها ليس على نحو رديء تماماً.

لقد اخبرنا (فانتوري) أن الوجوه في هذه اللوحة [ليست سوى بقع مضيئة]، انها بقع مضيئة حقاً، لسبب بسيط هو انها منظور اليها من مثل هذه المسافة فلا نستطيع أن نحصي الشعرات على الرؤوس، الأمر الذي يتجنب (دوميه) فعله، حتى حين ينظر إلى النموذج (الموديل) من قرب، بقع مضيئة لانها قائمة وسط محيط من الغبش الرمادي، وقد بنيت وصيغت هكذا، كي نشعر لا بالبنية التشريحية وحدها، بل كي نلتقط تعبير الهيئة، تعبير الانتباه الشديد الذي استدعاه ختام الخطبة.

(الموقف الساخر) من قبل المعلم كامن في السر، لا يدمر درامية المنظر، فالمشهد، هو درامي فعلاً: في هذه اللحظة يتقرر مصير انسان، جيد او سيىء، انه ذلك الانسان المصور هناك كشيء لا أهمية له، إلى جانب الحد، والذي، مع ذلك، قد تسبب في كل هذا الاحتفاء الجهم، طابع المشهد الجهم، هذا مع كل اضحاكه، مؤكد بلون رمادي أصم ضارب إلى البني، وقد صور وسطه عبيد سود، وخضرة الجوخ الحائلة فوق المنضدة، والصليب الدقيق في شبه الظلام، بلونه الزنبقي وبقع الوجوه المضيئة، والصديرات، وطرقات تلك اليد الداعية بقوة، الموجهة نحو صورة المسيح جاذبة النظر وكأنها مركز (التوليفة).

ليس نادراً أن يختلف تصوير (دوميه) عن حفره، بسبب من سعيه إلى بناء جو نفساني (بسيكولوجي) مجسد بالامكانات التشكيلية للون مصداقية مختلفة وخاصة للنماذج، وللظرف، وللاحوال العاطفية، هذا، قطعاً، لا يعني أن أعمال الفنان الليتوغرافية، شيء أدنى مستوى من تصويره، بل إن الأمر متعلق بنوعين مختلفين، لهما امكانات مختلفة ومهمات مختلفة، هذه الاختلافات جلية خصوصاً في النتاجات ذات الموضوعات المتطابقة. في أحد الأعمال الغرافيكية يلتفت المحامي نحو



دومييه

المحكوم عليها الجالسة خلفه كي يهمس لها:

[هو ذا الاتهام، يقول فيك أشياء مزعجة جداً، تظاهري بأنك تبكين، ولو بعين واحدة، على الأقل، هذا يؤثر دائماً تأثيراً جيداً!...

حتى لو تركنا جانباً الشرح، الذي قد لا يكون عائداً إلى (دومييه) فإن العمل الليتوغرافي يمثل تلقائياً مسودة لمصير، فالمحامي ينصح موكله المتهالك، إذا صح أن نحكم من إجفاله، أمام هجمات الاتهام على ساقين لا تحملانه، اللوحة المائية (في المحكمة الجزائية) نجد منذ النظرة الأولى تكراراً للموضوع ذاته، لولا بعض التغييرات الطفيفة في طريقة المعالجة التي تعطي رنيناً مختلفاً تماماً: الهزل مصور في (دراما)..

شرح التجاوز هنا منقول عن توصيف أكثر موضوعية. صورة المحامي كهيئة، وتمظهر، وايماءة صارت موحية وجادة، الوضع نفسه جاد، لا يظهر ذلك من شكل الشرطي الواقف وراء المتهم فحسب، بل ايضاً من التوتر في وجه المدعى عليه، المنحي أمام الحاجز كي يسمع نصائح المحامي شبه المهموسة، هذا (التوتر) يصير ملموساً في التعارض بين وجوه الشخوص المضاءة، والصالة الظليلة المغبشة، التي في ظلالها وعيد مصلت، صورة المحامي الفجة، وايماءة يده المتحفظة تقولان بوضوح، إن القضية قد وصلت إلى اللحظة الحاسمة، التي تتعلق بها حياة المتهم.

(فانتوري) يوضح بسذاجة الرنين الساخر للنتاجات المعروفة، بأن (نفوره من الناس الذين سببوا الشقاء له في شبابه قد اعاقه، (دومييه)، عن أن يراعي المسافة الواقعية، الضرورية في الفن). مثل هذا الاستنتاج يستدعي أن نلقي أولاً خارج الفن، كل أعمال المعلم الليتوغرافية تقريباً، وأن نهمل، ثانياً، الحقائق، وذلك ما يخص المسافة - من حيث هي زمن





دومييه



ومن حيث هي علاقة ـ يوضع الكثير من نتاجات دومييه المتاخرة في موازاة أعماله التصويرية غير الساخرة. والأكثر (واقعية) هو أن شرح الفنان معقد جداً، ومتعدد المستويات، حيث أن ما يظنه اناس مثل (فانتوري) سخرية خالصة، أبعد من أن يكون مجرد سخرية، وما ينسبونه إلى الفن (الجاد) لا يندر أن يحتوي على عنصر سخرية، قوة (دومييه) المصور في تركه السخرية وفي اقامته (المسافة) تجاه الواقع، لكن في عكسها بعدسة أخرى، في هذه النتاجات تكتسب النماذج، والأشياء، والحالة حساسية مختلفة، يتجسد فيها الفضاء المعادي، في تلك الممرات والصالات القانطة، والهواء الراكد، والضوء البارد، والظلال الثقيلة، التي تحوم فيها مثل طيور خاطفة مفترسة، شخوص في أردية سود، في حين تنتظر على الدكك وقرب الجدران ضحاياهم قلقين خائفين.

بعض الدراسين، الذين لا يستطيعون التوغل، من جهة جانب الموضوع الصرف للنتاجات، يلقون المتاعب من «نزوة» المعلم في أن يعمل بمادة مختلفة، في هذه الحال يكون من الأسهل حسم مسألة نحته، الذي يصمت عنه ببساطة، أو يُذكر بعبارة واحدة، وهذه المسألة تستحق دراسة جادة وموسعة، ان دليل (موريس غوبين) المتين كان في الامكان أن يصلح اساساً يوحي بالأمل بحل هذه الدراسة، لا أن يتم العبور به مثل (غوبين) مع الاكتفاء بالوصف واثبات هوية النتاجات، من غير أن يتم السعي إلى إيفاء كل المسائل الفكرية ـ والتشكيلية المتعلقة بها حقها.

ومع أن دليل (غوبين) قد نشر منذ عام (١٩٥٢) فإن الاختلاط بشأن نحت (دومييه) ما زال قائماً حتى أيامنا، فحتى الآن لم تخرج من التداول الاساطير المضحكة حول أن المبالغات في التماثيل النصفية، تمثل مشاريع مصنوعة على الطبيعة، ولهدف وحيد هو أن تكون مادة للاعمال الليتوغرافية، وثمة من لا يزال يكتب حول دانتان الشاب (١٨٠٠ ـ ١٨٦٩)، وأنه [صنع جنساً جديداً تماماً] وأنه [ابتكر الكاريكاتير النحتي] (بيتزنت) مع أن الأحق بهذا الاعتراف بالفضل هو (دومييه)، وليس (دانتان) سوى مقلد له، وأخيراً ما زال تشكيل المعلم كله ينمى إلى جو المبالغة، مع أن نتاجات مرموقة مثل (مهاجرون) و(الغسالة) و(صورة شخصية) يصعب ادراجها في عداد المبالغات.

لكن الدارسين يلاقون صعوبات كبرى امام تصوير الفنان، فمن الصعب تجاوزه بعبارة واحدة بعد أن احتل مكاناً في المتاحف الكبرى، ومن الصعب اعتباره هواية عارضة، مادامت تمثله عشرات الأعمال المرموقة، في المعرض الذي أعده أصدقاء (دومييه) عام (١٨٧٨) قبل وفاته عرض (٩٤) عملاً تصويرياً، لكن اعماله هي قرابة (١٥٠) عملاً، من غير أن تتكلم على العديد من المائيات التي اعتبرها، بعض المؤلفين، من الأعمال التصويرية، واعتبرها أخرون من الأعمال الغرافيكية.

بعض الدارسين مقتنع جداً، بأن تصوير المعلم مختلف تمام الاختلاف عن ليتوغرافه كتب فرانسوافو (لدى دومييه لا يتشابه الرسم والتصوير) الرسام (دومييه) يتطور ويظهر سماته، وعلى العكس، من ذلك، ينكمش المصور ويُطوّق (عند دومييه شخوص المصور لا تشبه شخوص الليتوغرافي).

ومثل ذلك أيضاً موقف (بيير كابان) لقد كتب حول ليتوغراف الفنان وتصويره (الأول) هو سلاحه ضد السلطة، والمجتمع، والمجانين، ألخ. وهو في الثاني يجسد ابداعاً مستقلاً؟ مستقلاً عمن ومَ؟ مستقلاً بجلاء عن المسائل الاجتماعية كلها، تلك التي تميز عمله الغرافيكي، ومثل هذا هو استنتاج (موريس ريتال) فهو مقتنع بأن تصوير دومييه، ليس فيه سخرية، الفنان لا يسعى إلا إلى التعبير الواضح الحي المبسّط عن الطبع) المبسط والحي في وقت واحد. لكن فلنبتعد عن الصغائر.

إن محاولة قطع انسان إلى اثنين هو عقوبة، قبل كل شيء، لكنه ليس تقدماً فنياً، والسعي إلى اقامة حاجز بين (دومييه) الليتوغرافي و (دومييه) المصور يشهد من بين ما يشهد عليه، على عدم فهم عملية الإبداع كشيء كامل وعضوي.

بين (غرافيك) المعلم وتصويره ثمة، فعلاً، فروق محددة، ولولاها لكان من الصعب أن نفسر لماذا يصير الليتوغرافي من أجل يقدم تصويراً، أيضاً، لم يكن أحد يقدرّه من ذلك الزمن، هذه الفروق، ونقولها بفظاظة، يمكن أن تكتشف على ثلاث مستويات مختلفة، فرادتها في الرؤية الفنية، وفي التفسير وفي التجسيد، لكن أن تُجعل هذه الفروق مطلقة، كما يفعل غير قليل من المؤلفين، فانه عدم اقرار بالقرابة العميقة، بين كوميديات شكسبير وبين مآسيه، أو بين (أنف) لغوغول وبين (المعطف).

ثمة أخرى من النقاد تقدم لنا نوعاً آخر من اللا حقائق، إذ تجادل، تقلل أو ترفض صراحة سمات (دومييه) التصويرية، ولا تعترف الا بنجاحاته كرسام، (برنار دوريفال) هو، في المناسبة، الأعمق معنى، إذ يكتب أن التلوين (لا يضيف شيئاً جوهرياً إلى فنه، رسمته التشكيلية تكفي، من أجل أن يصل إلى الاسلوب الكبير لدى (روبنس) و (ميكيلانجلو)، (لكلود روجيه ماركس) مقتنع بأن (دومييه) في التصوير (يكره رسمته العاصية، يتعبه اللون أحياناً)، نحن أمام لوحات تماثيلية ذات قوة تعبيرة مدهشة، لكنها مسطحة، والبقية تكون غالباً، في مستوى المسودة، جمال التذهيبات كله جمال القرمزيات والترابيات (التفخمات)، لا يمكن أن تنقذ التنفيذ المرتمش المستعجل، غالباً، الذي يزيل الانتقالات ويدمر الكليّة).





دومیه

أمثال هذه التفسيرات هي مثال النموذج الأكثر بدائية ، والأكثر مضايقة للنقد : يحسب الشارح أن من حقه أن يحيل ذوقه (أذواقه) على الفنان وأن يطرح معاييره البائسة بجنس ما كنمط ملزم . يعلن روجيه ماركس بمهابة ، مسلحاً بمثل تلك المعايير ، أن القسم الأكبر من لوحات (دومييه) هو غير مكتمل في الواقع ، ويهمل حقيقة أن الفنان قد قدم هذه القماشيات (غير المكتملة) ، وهذا يعني في نظرة ، على الأقل ، أنها ، قطعاً ، ليست غير مكتملة ، وبموجب تلك المعايير ذاتها يستطيع هاو أن يعلل وجود أو غياب (المكاسب) وتدمير (الكلية) لأعمال إبداعية كليتها موضوع نقاش ، فقط من قبل اناس محرومين من الاحساس بالشكل التصويري .

هذه الهواية التفاجة تظهر بمزيد من الالحاح في كتابة (موريس زاكس) في لوحات (دومييه) ، التاريخ مُحكى جيداً ، لكن هذه النوعية لا تستطيع أن تخفي نقصين كبيرين : يواجه دومييه صعوبات أمام المادة – اللون والزيت ، ثم يبحث عن العون في الضوء الظليل ، الذي يغطي عبر تضاده المسألة غير المحسومة ، حين يصور (دومييه) فان مسألة المادة إما أنها لاتعنيه كفاية ، أوأنها تخيفه ، فيندفع نحو الظلال المحببة ، التي ستغطي نقاط ضعفه) كل جملة في هذه الفقرة تدين مؤلفها بجهل غير مقبول ، لوحات (دومييه) تمثل (رواية للتاريخ) لمن هو غير مؤهل ، لأن يرى أكثر من الأحداث التاريخية ، صعوبات أمام المادة) تصادف كل مبدع ، ومن وجهة النظر هذه فان العمل الابداعي ، يمثل انتصاراً بصرياً على المادة ، أما بشأن توكيد أن المعلم يخفي نقاط ضعفه ، (الظلال المحببة) فما هو سوى مُزاح .

لكن (زاكس) يمضي أبعد من ذلك ، هو يرى أن غلطة (دومييه) هي أنه (يهتم اهتماماً عميقاً بمنزلة الانسان) من غير أن يتوغل (في سر المادة ، الذي هو سر حقيقي للتصوير) بسبب هذه العاهة الجذرية فانه (إذا اختفى تصوير (دومييه) من تاريخ الفن ، فلن يختفي شيء ، في حين أننا إذا حرمنا من رسومه نكون قد حرمنا من (نصب تذكاري) هذه الكلمات تقال من غير تردد في أحد التماثيل الضخمة ، في تاريخ التصوير ، والذي وجهه نظرة التشكيلية ، في اساس التصوير الحديث ، وفي أساس فهم المقولة والتعبير اللذين تعلم منهما مؤلفون مثل (دوغا) (وفان غوغ) و (سيزان) و (روو) .

كتب كارلو ريم : (تصوير دومييه من وجهه نظر تقنية ليست فيه تلك الاصالة القوية التي تميز ابداعه الليتوغرافي ، ولا تبدو عليه بقوة علائم عبقريته العاصفة . لوحاته تنحاز دائماً بحجمها الصغير ، لا تصل أبداً إلى ما هو أبعد من مخطط ، فرشاته لا تضيف إلى فنه شيئاً جديداً – حتى في اللون ، لوحة ألوانه محددة ، بل فقيرة ، مثل تلك التي لدى المعلمين الفلمنكيين ، الذين قد اجتذبوه بعمق ، وعموماً فان « قماشياته تكاد تكون منفذة دائماً ، تحت تأثير الإملاء الأخرس « للمعلمين الذين اختارهم »فرشاته ثقيلة ، (وسرعان ما تصير فرشاة رسام إكثر مما هي فرشاة مصور ، تقنيته بدائية ، أغلاطه كثيرة العدد ثمة هنا وهناك ، ايقاعات ناجحة متفرقة . (تدلنا على أي مصور كبير كان يمكن أن يكونه (دومييه) لو أنه يعرف كيف يصور) .

وبالمناسبة فإن واقعة اتهام الناقد تقع بكاملها على كاهله ، أن ينفي أصالة المصور ، وأن يعتبره مقلداً (للمعلمين الذين اختارهم) وأن يشير إلى معلميه الفلمنكيين ، وان يعتبر لوحة الوانه (فقيرة) وتقنيته « بدائية » فهذا يعني انهم يقدمون لنا أحكام جهلة ، يسهل تفنيدها ، وهي لا تستحق مثل هذا الشرف ، وإذا كنا قد اقتبسناها ، فليس ، قطعاً ، كي نعني بها بتفصيل ، بل ببساطة ، كي نظهر أي نقد كاذب متعسف قد تعرض له دومييه في بلاده .

ومع أن (ريمون إسكولييه) أكثر حذراً ، نسبياً ، من المولفين الذين اقتبسنا منهم ، فإنه لا يذهب بعيداً جداً عنهم حين يكتب (لاسباب تقنية صرف) من المسموح به ، أن نفضل مائيات دومييه ، على تصويره بالزيت والدهان ، إنه هنا هو بذاته ، هنا نحسسه أكثر تحريراً) تظهر الممارسة ، أن كل شيء (مسموح به) لدى نمط ما من النقد ، لكن أن نهمل تصوير الفنان (لأسباب تقنية صرف) وأن توضع في المستوى الخلفي روائع مثل (الغسالة) و (مهاجرون) و (غفران) و (دون كيخوت) والكثيرات غيرها ، فهذا يؤكد أنه مفضل لانه « مسموح به » وحسب .

(النغمة) ذاتها من التطفيف ترن في أحكام (ريمون كونيا) الذي يرى أن الفقر إذا لم يكن قد جعل (دومييه) يتوقف عن انتاج أعمال ليتوغرافية ، فانه كان سيكون منجماً كبيراً للمصور . . المنشغل بالهموم اليومية ، لقد أفرد مكاناً غير ذي شأن لعمله كمصور . » لو كان : (ملاحقاً بأقل مما هو ملاحق به من الضرورات المادية ، وأقل اهتماماً بدوره الاجتماعي ، لكان بامكانه أن يترك موهبته التصويرية تتطور ، وان يعطي نبضاً أصيلاً للفن في زمنه) لقد أراد أن يصبح مصوراً لكنه لم ينجح ، كان بإمكانه أن يطور موهبته التصويرية لكنه لم يطورها ، كان مفيداً أن يعطي نبضاً أصيلاً للفن لكن فاته القطار ، هذه التخمينات المحببة مدعوة لأن تظهر لنا حسن نوايا الناقد النبيل نحو الفاشل الفقير .

الأدب الذي وضع حول (دومييه) ليس ، طبعاً ، مكونا فقط من محاولات كهذه تقلل من قيمته (فانتوري) مع أنه كما يخيل لنا ، يقسر الأمور ، قد كتب (دومييه ينفصل عن الواقع الحقيقي أكثر كثيراً من (غويا) ، الذي يتجاوز كي يصل إلى اسلوب تصويري أتقن وأشمل) (دومييه) لم ينفصل قط عن الواقع ، ولم يتجاوز (غويا) في اسلوب



دومييه ١٤١

التصوير ، لكن مقارنة فانتوري لا تفتقر إلى الأسس ، (روبير لوجون) الذي عمله خاتمة سعيدة لسيل التصنيفات البدائية والجاهلية ، قد يكون ذهب أبعد قليلاً حين قال (تدين قماشيات بقوة جاذبيتها السرية ، للمعارف التي لديه ، بكل أسرار الظل والضوء ، ولاحساسه الذي لا يخطىء بالالوان) لكن (لوجون) قد أبرز بكثير من الصدق ، بعض السمات المميزة وجدارات (دوميه) الكبيرة كرسام ، وكمصوّر ، وخلافاً للحكم التي اقتبسناها سابقاً، تتقدم مقولة ، أن (المصور عند دوميه هو شقيق الرسام والليتوغرافي) ، ومن ثم وفي قطع الحكم المقتبسة يقوم (ماكسيميليمن غوتيه) المعلم (كملوّن جبار) لا أحد ، قبله أو بعده ، لم يستطيع أن يجد في التصوير ، هذا القدر من الانسانية المشروعة والمسيطرة) قد يكون هذا اعتسافاً ، لكنه مقبول أكثر من تأتأة (زاكس) و (موسكا) و (كارلو ريم)

تصوير (دوميه) ليس شيئاً مختلفاً، مبدئياً، وأقل من ذلك ليس معارضاً لغرافيكة ، ولا هو تنويع بسيط لموتيفات استعملت من قبل ، في لغرافيكية ، الغرافيك والتصوير لا ينفصلان ، لكن الفرق بينهما ليس مجرد فرق بالوسائل التعبيرية وليس صحيحاً أيضاً أن ننسب هذا الفرق كله إلى الجانب الفكري – الموضوعاتي ، كما يفعل بعض المولفين .

حين شرع الفنان في التصوير بانتظام، كان قد تجاوز الأربعين عاماً ، وقدم قرابة الفي عمل ليتوغرافي، مكرسة لاكثر الاحداث السياسية ، والحياتية تبايناً ، ما بين كبيرة وصغيرة من أحداث العصر ، كل هذه الصور مرتبطة بالانسان ومصيره ، وهذا المصير المتبوع يوماً بيوم ، لا مناص من أن يبدو متشظياً ، غير منتظم ، ولا يندر أن يكون مستمراً ومختلطاً مع حوافز مما هو غير مجسد وسريع الزوال ، لقد قاسى المعلم من ضرورة أن يستقيم في هذا التشوش ، وأن ينسحب من زحام الانطباعات العابرة الضخم ، ومن ردود الفعل اليومية ، كي تصل إلى الحقيقي ، إلى التعميم ، إلى اظهار الصور والافكار الدائمة ، التي يحملها في نفسه طوال سنوات مديدة.

غير الواضح هو ، دائماً ، مصدر عذاب للمبدع ، لقد تأجل ذلك باستمرار، والقي باستمرار في الزوايا المعتمة من الشعور ، وظل باستمرار يلح على أن يظهر على أن يولد وراء السنوات الطوال ، وازدياد حدة انجذاب (دوميه) إلى التصوير تكمن صلابة ذاك الذي لم يولد ، صلابة الموضوعات الهامة ، الطافية ، والمتغذية فوق حشد العارض ، ان تصوير المعلم – خلافاً لغير القليل ، من أشياء الدرجة الثانية في عمله الغرافيكي الضخم هو ريبرتوار للمواضيع الأكثر جوهرية ، وقرباً إلى قلبه ، إنه يمثل الأنشداد التصويري ، والتعميمي لتفكيره طوال سنوات بالانسان وبالمجتمع .

إن هذا التعميم كان من الممكن، طبعاً، أن يعبر عنه عن طريق الغرافيك ، وهنا نستند على قراءته الثانية في عمله التصويرية، لقد أراد (دوميه) أن يقول لا الشيء الأكثر مما قاله والمختلف عما قال، في ليتوغرافه ، وحسب ، بل أراد أن يعبر عنه بطريقة مختلفة، لماذا؟ هل لأن لغة الخط والتحولات بين الأسود والأبيض، أفقر من أن توصل إلى الهدف؟ لا ، طبعاً، فلو وجد انسان في ذلك الزمن مؤهل لأن يعبر بلغة الغرافيك عن كل شيء ، فإن هذا الإنسان هو (دوميه) تحديداً، لكن دوميه هو مصور كما هو رسام ، قد يتدرب على التصوير أو على الغرافيك ، أما على الرؤية فلا ، إن التدريب مع غياب الرؤية المتفردة المؤاتية له ، هو مهنة سطحية من الصعب أن تمضي بعيداً ، الرؤية ، على العكس من ذلك ، هي موهبة يجب أن نسأل عن وجودها أو غيابها نزوات الطبيعة.

الرؤية التصويرية ، والرؤية الغرافيكية هما موهبتان مختلفتان مع تقاربهما ، لأن كلاً منهما مرتبطة بسمة بصرية خاصة ، إن حضور إحداهما وحتى تطورها الكبير ، لا يعني ، قطعاً ، اننا نحوز الأخرى (كوربيه) هو تلقائية حقيقية في التصوير ، وهو صفر تماماً ، في الغرافيك ، فنانة غرافيك كبيرة مثل (كيتيه كولفيتس) لم تشعر بحاجة إلى اللجوء إلى التصوير ، وحين لجأت وهي متمكنة من الغرافيك إلى التصوير كان تصويرها أضعف كثيراً ، من حفرها على الخشب .

يصادف أحياناً أن توجد هاتان الرؤيتان في مسكن واحد دائم ، ولهذا فرن المصور العبقري (رامبرانت) (اضاع الوقت) في تماثيل الحفر على المعدن الصغيرة ، التي لا يزال المشاهدون حتى اليوم يمرون بها غير مكترثين ، وأكثر من ذلك ، يصعب أن نقول أين (رامبرانت) أكثر عبقرية - في التصوير ، أم في الغرافيك ، هذا إذا كان ب ، عموماً ، أن نطرح مثل هذا السؤال المضحك ، مثلما يفعل بعض الدراسين ، مثل هذا حدث مع (دوميه) فالكثير من المشاهد التي عكسها في ليتوغرافه ، كان قد رآها كمصوّر أيضاً، والكثير من الرؤى التي وافقته ، قد اتخذت شكلاً تصويرياً ، وطبيعي تماماً هو اندفاعه كي يصورها تصويراً، لا أن يترجمها إلى لغة الغرافيك .

بقدر ما يظهر المصور في رسم المصور في رسم (دوميه) - وهذا ما لحظه (بودلير) فإن تصويره يمثل الرسام ، ومعروف جيداً أن الفنان (يرى) ما سوف يصوّر بطرق مختلفة ، وتبعاً لذلك يستعد لصنع عمل ليتوغرافي أسود - أبيض ، أو يبتكر لوحة .

في الامكان أن نقرأ في عشرات المقالات ، أن (دوميه) قد عمل بمشقة اعماله الليتوغرافية ، وأن حبه الحقيقي هو التصوير ، الذي لم يبقَ له ما يكفي من الوقت ، وطبعاً ، ثمة في ابداع المعلم الغرافيكي تكرارات ،



دومييه

وعلائم تعب، خصوصاً حين كان مضطراً إلى إرضاء أذواق جماعات المحررين، والجمهور، وأن يصنع مبالغات لبشر صغار برووس كبيرة، واجساد نماذج (مثال) لأن هذا كان يعد مما هو مضحك جداً. لكن مئات الروائع، في هذه السلاسل الضخمة، من الغرافيك، ليست وليدة الضجر، لأن الضجر لا يلد روائع، وإذا كان المعلم قد شعر بمثل ذلك نحو التصوير، فأن ذلك لم يكن توقاً إلى أن يمزج الألوان، بل رغبة في التعبير عن الأشياء، التي لا مكان لها في السخرية، ليس مصادفة اننا نتوغل في مائيات (دومييه) ولوحاته، في دائرة مواضيع خاصة حتى عندما نلاقي مواضيع سبق أن عرفناها، إنها معالجة من زاوية نظر مختلفة.

كتب أحد النقدة في حينه أن (دومييه) وضع غرافيكاته للجمهور، أما تصوره ـ فلنفسه، ولهذا كان غير مفهوم، الحقيقة، كما ذكرنا، هي أن الفنان قد ارسل الكثير من لوحاته إلى المعارض وأن لوحاته، قطعاً،

ليست غير مفهومة، إلا إذا رأينا أنها يجب أن تكون، حتماً، بسيطة، وواضحة المعنى، مثل الكاريكاتير، يقال بين قوسين إن بساطة العديد من ليتوغرافيات دوميه هي بسيطة من حيث المظهر فقط، وليس مصادفة أن الكثير منها، قد قوبل بصمت المفسرين، والاخريات فُسرت، من حيث مواضيعها أساساً، وهذا، عادة، لا يحتاج إلا القليل من التفسير. وهذه هي الحال حتى مع نتاجات أصيلة مثل (ريو ترانسنونن) ١٥ نيسان ١٨٣٤).

السبب في وضع تلك الليتوغرافيات التي لا شيء مشترك بينها وبين الكاريكاتير هو سبب واقعي، كصدى لانتفاضة ليون التي اغرقت بالدم واقيمت المتاريس في إحياء محددة من باريس.

استغل تيتر المناسبة، ليوجه ضربة معدة سلفاً، للجماعات الصغيرة من الثوريين، فارسل ضدهم جيشاً قوامه، أربعون الف رجل، في شارع (ترانسنونن) اطلق أحدهم النار مساء من منزل يقطنه عمال، وجرح ضابطاً ما، يظهر جلياً أن مطلق النار قد تسلل بطريقة ما إلى المنزل، من المتراس القريب، لكن ذلك لم يمنع الجنود من أن يدخلوا البناء طابقاً بعد طابق، وان يقتلوا بدم باردٍ السكان المسالمين، بمن فيهم النساء والأطفال.

رويت الحادثة في عدة تنويعات مختلفة من قبل الشارحين، والتنويعات المشهورة موجودة في العمل، لكنها ليست كثيرة جداً لأن أكثر المؤلفين يكررون ما سبق أن كتبه الآخرون قبلهم، أحياناً تُلحظ محاولات لإغناء التفسير، فتظهر في الأغلب بلاهات، ليس استثناء، مثلاً أن تقرأوا بشأن العامل القتيل، إن «في هيئته كلها تحس القوة». (ولماذا ليس ـ النشاط)، أو أنه الى الغرفة (تسلل ضوء صباحي غير جسور)» (ك. م) أو أن الأب عند سقوطه قد سحق الطفل وخنقه، أو أن النتاج يرن مثل صرخة غضب، أما من حيث الموضوع فهي استنتاج موثق ـ الأمر النادر لدى (دوميه) أما الأب فلم يختق طفله، بل كان قد قتل مسبقاً من قبل الجنود كما يبدو من جرح طاسة الرأس الدامي، وفي جسد (العامل) لا نشعر بالقوة بل ثقل الموت الرصاصي، أما الضوء المتسلل إلى المسكن فما هو غير جسور بل، على العكس ـ إنه حاد وقاس كالتعرية.

«من بين الأعمال الشريرة المرتكبة، تحت غطاء الليل، هذا هو الأخطر، من بين كل الجرائم المخيفة، التي سمحت بالشرور هواء الصباح، هذا هو الأكثر إثارة للقرف والأقسى، الشمس تضيء الغرفة، حيث ترتمي المرأة المقتولة، إذا كان المشهد مخيفاً في غبش ما قبل الفجر، فيكف يكون الآن مع هذا الضوء الباهر؟».

كتبت هذه السطور بعد ثلاثة أعوام من نشر (ريوترانسنونن) لكنها لا تصف الليتوغرافيات، إن (تشارلز ديكنس) في (اوليفر تويست) بعد أن يحكي لنا عن القتل الوحشي لبستي من قبل (سايكس) ليلاً، يكشف لنا المنظر المرعش للجريمة في ضوء الصباح، إن الفنان والكاتب قد فهما، كلٌ بطريقته، أن المشهد المخيف يبدو، أكثر هولاً بقسوته في وضع النهار، أكثر مما يكون عليه في ظلال الليل القاتمة.

«الاعدام» لغويا، محاط بظلمات كثيمة، يُشبه الكابوس، «ريو ترانسنونن»، في ضوء الصباح البارد واقع، فكأنما قد كبح الانبثاق العاطفي، محدداً بمكان الشاهد غير المرئي، وضغط التفجر الكاشف، موكلاً دور المُعرّي إلى الضوء، يفيض الضوء ساطعاً، ووافراً من اليمين، لينتزع من الظلام، من غير ما رحمة، كمادة اتهام واقعية مخيفة، كل تفاصيل نشيد الختام المأساوي.

لقد تعامل (دوميه) وسيتعامل مع نبرات المبالغة، والتشويه، حيث يجب أن يُظهر ويؤكد شيئاً مخفياً عميقاً وراء واجهة الظاهرة، وهذا ليس ضرورياً، إن القتل الضاري الجماني للناس المسالمين مهول بذاته، فهل في الامكان إبتكار شيء أكثر فضحاً من الواقعة ذاتها، وقد ترك الفنان الواقعة تتكلم أمام عيوننا مكشوفة لا تراهم من قبل الضوء البارد.

أول ما يجذب نظرنا القسم الأكثر إضاءة من التوليفة، السرير المرتفع والجسد الرجولي الممدد قربه، ثم تتحرك عيوننا يساراً، كي تكتشف في الزواية المعتمة قرب الباب جسد امرأة. وأخيراً، بعد أن يعود النظر إلى الوراء في الطرف الأيمن للعمل، الابداعي، يظهر رأس شيخ ميت، تفسر الصورة من غير مشقة، ويبعث خيالنا من غير مشقة المشهد، الذي كنا شهوده ونستعيد الواقعة الجرمية، كما يحدث في الاستجواب الجنائي.

اندفع الجنود ليلاً، وقد استعدت العائلة لنوم مسالم، ردت المرأة على دفع الباب، وهي مقتنعة بأن الأمر متعلق بتفتيش عادي، وسرعان ما قضى عليها أحدهم بحربة أو بأخمص بارودة، نهض الزوج ليحمي الطفل الجالس فوق السرير، لكن الحراب والأخامص شرعت تعمل، وكي تكون المهمة منفذة بدقة قتل الشيخ أخيراً.

نحن مسروورون لأننا نستطيع أن نستعد المشهد بدقة، وحتى مع بعض التفاصيل الاضافية، التي لا نتوقف عندها الآن متعمدين، ولا نفطن دائماً إلى أن الفضل في دقة الاستعادة لا يعود إلى خيالنا، بقدر ما يعود إلى خيال الفنان، وذلك لأن كل عنصر صغير في هذه الصورة؛ الليتوغرافية، له أهمية التفكرية، ولأن هذه العناصر كلها، مأخوذة معاً، تحكي مشقات الخاتمة.

وقد يسأل أحدهم: ولماذا يجب أن «تحكي»؟ لماذا لم يصور المعلم التصادم في ذروته أو على الأقل في لحظة اكمال الجلادين مهمتهم، وهم يغادرون مكان الجريمة؟ وطبيعي أن تكون المهمة الفنية، خلافاً للحسابية، تقبل العديد من الحلول ونحن لا نستطيع أن نرفض حرية



دوميه

المبدع في أن يقوم بالاختيار. يستطيع أحدهم أن يستعمل الهول المباشر للمذبحة ضارباً، ربما، بقوة أكبر على أثار مشاعرنا كلها. آخر، يستطيع أن يختار لحظة التصب الأب في اشارة للتضحية بالنفس، أمام الحراب، كي ينقذ طفله، وقد يفضل ثالث أن يظهر كيف ازداد المرتزقة شراسة وإلماً وهم يمعنون. لكن دوميه اختار الحل الرابع ونفذه مقتنعاً بأن لا أحد يستطيع أن يجادله، وفي الفن يكون القرار الصادق هو ذلك الذي لا يقبل النقاش.

في صمت هذه الغرفة الفقيرة المخيف، وفي العادية الفجة لضوء هذا الصباح الباكر، يحكي لنا الفنان ما حدث كله، جازفاً، قد تولد لدينا مشاعر السخط والرغبة في القصاص، لكننا في الوقت نفسه ندرك: أن الحياة في هذا العش الانساني المتواضع، قد ديست (بالجزمات) التي تركت على أرض الغرفة، آثارها الدامية، ولا شيء يستطيع أن يصحح ما حدث، (ريو ترانسنونن) هي شيء ذو مغزى، أعمق وأغنى من اتهام ومن دعوة إلى الانتقام، هي ارتعاشه المعاناة العميقة أمام مأساوية المصير البشري.

وتكون قلوبنا، في المناسبة، مؤهلة لمثل هذه الارتعاشة، فنعود من جديد إلى تفاصيل المشهد، لا بأعين الدراسين بل بنظر انساني، ومن جديد نعيش لحظات السر الرهيب، لا من أجل أن نفهم «كيف حدث» بل لنعيش ما حدث كما عاشه ضحاياه، وحتى في هذه الحال يندر أن نعترف بأن معاناتنا نحن المتعاطفين، ليست في الحقيقة معاناة الضحايا، بل معاناة (دوميه).

كان (دوميه) في حوالي السادسة والعشرين من عمره حين وضع (ريو ترانسنونن) لكنها مع ذلك عمل ابداعي للمعلم وواقعي، ان معلميه الفنان ستتطور، وتبتعد شيئاً فشيئاً عن الأشكال الكاملة ونمطيه (الضوء-الظل) باتجاه الرسمة المنفعلة الموجزة، حيث يصير الخط التعبيري وسيلة التعبير الوحيدة لكن دوميه يبقى في كل مرحلة ابداعية يقدم روائع، «ريو ترانسنونن»، هي إحدى أوائلها من حيث التأريخ.

بعض الشارحين يعير اهتماماً إلى الثوابت (راكورات) الشجاعة لدى الأشكال في هذا الليتوغراف، كي يؤكد القدرة على الرسم الغرافيكي، ان الثوابت ليست بمشكلة لدى مبدع مثل (دوميه) أعماله الليتوغرافية

تحتوي على حلول لمهمات تصويرية ، عقد كثيراً ، لكن الا يطرح السؤال – ما هي حاجة المعلم الشاب لهذه الأحوال الممزقة ، اكان ذلك كي يستعرض امكاناته؟

الأحوال الممزقة بحدة في هذا المشهد هي نتيجة لزواية نظر غير مألوفة، (دوميه) لم يرسم الاجساد كما رآها ، لو أنه دخل ووقف منتصباً وسط الغرفة ، لقد قدمها من نقطة نظر أوطأ ، وكأنه يريد أن يرفع أمامنا المنظر المريع أو أن ينزلنا إلى مستواه ، إلى مستوى مالا يُرم ، إلى مستوى الموت ، وتركنا وجهاً لوجه مع الموت ، وكأننا نحن المشاهدون المباشرون وليس الفنان .

لدينا شعور بأننا ننظر إلى الصورة بحرية ، لكن اتجاه النظر، في الواقع، مرافق بالعامل الاساسي للمنظر القاسي – الضوء ، انه يتركز على غطاء السرير الأبيض ، وكأنه يسيل مع خطوط زواياه المتثنية إلى الاسفل، كي تستمر حركته فوق ثوب نوم العامل المضاد ومن هناك نجفل فجاءة أمام الأكثر تأثيراً ، رأس الطفل الصغير ويداه ، مضغوطة بجثة الأب والرأس المنكب على الأرض المدماة ، ثنيات الغطاء ، تحدد بوضوح الاتجاه الذي سحب به الجسد المطعون بالحراب ، والذي فقد الانفاس وتيبس بساقين ، ممدودتين ، وايماءة يد تجمدت بلا نفع ، ايماءة تختفي قرب طفل ميت ، رأس العامل مستند على السرير ونرى ، في بروفيل تقريباً ، الوجه الناحل ناتيء العظام ، والعينين المغمضتين ، الملامح المتوترة التي جمدت في تعبير عن المعاناة ، هذا الشكل المأساوي المصّعد يقع الداخل شبه المظلم مثل زواية مثل خط زواية ، أو إذا شئتم ، مثل صليب .

صورة المرأة وصورة الشيخ إلى اليسار وإلى اليمين ، موجزتان ، ايجازاً ذا مغزى ، لكنهما تكثفان إلى أقصى درجة مأساوية المشهد ، الذي يعبق كل تفصيل فيه بالمأساوية الوسائد المسحوبة ، المقعد المنقلب ، بقع الدم على الأرض ، واطار الباب قائم الزوايا القاتم حيث تسلل الجلادون . قوة الايحاء ثم الوصول إليها بواقعية الأشكال وحجومها ، والتي كأنما نحتت من قبل نحات ، وبمتعارضات درامية ، للمظلم والمضيء وقبل كل شيء ، والإيقاع العضوي لكل التناسقات ، التي تعطي المشهد مثل المتانة والفخامة ، والإيحاء ، فكأنما الفنان لم يرسم رسمة، وإنما أقام نصباً تذكارياً ، ولم توجد في تاريخ الغرافيك كل صفحة أخطر وأكثر جاذبية من هذه الصورة .

وينبغي أن نعترف بأن الطف ما يقال في ملحوظة فانتوي إنها مضحكة ، يقول بشأن (ريوترانسنونن) (هذا أكثر كثيراً من نتاج للفن ، مع شيء لايطال لنتاج فني) وإذا كان أحد لا يستطيع حقاً ان يصل إلى ذلك فلا ذنب لدوميه في ذلك .

كان لدى (دوميه) الوقت الكافي ليبتكر رائعته ، حدثت الأحداث الدموية في نيسان ، ونشر الصورة الغرافيكية في تموز ، لكن هذا استثناء نادر في مسيرته مع الليتوغراف ، يصر المحررون على أن رد الفعل على الحادث ، يجب أن يكون في اليوم التالي ، وبالكاريكاتير ، لأن الجمهور يريد صوراً كايكاتورية ، وارادته قانون ، وكي لا يربط الفن كله ، بهذا القانون قدم الفنان ابداعات موازيه بموضوعات أخرى ، وبايقاعات عاطفية أخرى ، أحد هذه الابداعات ظهر في رسمات حرة ، وفي مائيات ، ومن ثم في تصوير زيتي .

يكفي ان نجمع هذه النتاجات وفق خط موضوعاتها ، كي يصبح واضحاً ، أن الأمر هنا متعلق ، بأفكار وصور ، من الصعب استبدالها بغرافيك العصر الذي نشر . هذا لا يعني ، قطعاً ان بين نشاط (دوميه) الصحافي والحميم ، ثمة حد ما لا يخترق ، لقد ذُكر انه لا يندر أنه في الحالين قد يعالج الموضوعات ذاتها ، وحتى في هذه الأحوال ، يوجد في رسماته وفي تصويره تفسير أعقد وعلاقة أكثر تلّوناً ، يتركان لدى بعض الشارحين انطباعاً من « عدم الفهم » .

ابداع (دوميه) الحميم يندر أن يكون عاطفياً بالمعنى الحرفي للكلمة، هذا الانسان يفكر ويتأثر كديمقراطي وجمهوري لا من أجل أن يحصل على خبزه . عاصر ثمانية أنظمة سياسية وأربع ثورات ويبقى المعلم مخلصاً للشعب وأبداً ، ويظل ينفعل لمصير الشعب، هذه الانفعالات تجد مكاناً في تصويره ، وهو هنا يبحث عن الرنين النفسي للحديث (انتفاضة) و (أسرة على المتراس) أو (سيصل إلى التعميم النبوي بمأساوية موحشة (دمار صادوم) أو سوف يطمح إلى مقولة تشكيلية لمثل أعلى (الجمهورية).

ثمة مؤلفون ، كما رأينا ، يحاولون أن يقدموا لنا (دوميه) كرجل أمي غير مؤهل لأن يؤلف شرحاً لصورة كاريكاتورية من صورة ، وفي الواقع، ثمة كتب كان الفنان يحبها ، وكان زائراً مشغوفاً بصالات المسرح ، عاشر كتاباً مثل (بلزاك) و (بودلير) و (بانفيل) ، (كلارتي) ومع ذلك لم يكن يستلطف البلاغة الفنية ، ولا التدفق الشفوي من المقفر إلى الفارغ ، وحين يسألونه عن رأيه في بعض الأسئلة ، كان يتخلص حماً بعبارة (لا أعرف ، ينبغي أن أفكر في ذلك) ان الافتقار إلى القدرة على التعبير النصي ، وعدم تحمل الصيغ الجاهزة والمسائل الغريبة عن الحياة قد جرى التعبير عنها في موقفه من الفن الرسمي (بارستقراطيته) النظرية ، وبمواضيعه الكلامية البعيدة عن الممارسة ، السلسلة الليتوغرافية « تاريخ قديم ذات أهمية برنامجيه لصراع الواقعية مع الأكاديمية » في هذه السلسلة يسخر (دوميه) من الالهة القديمة ومن الأبطال القدماء كلهم الذين رفعتهم الكلاسيكيلكية الكاذبة إلى مصاف العبادة .



دومييه

وها هو ذا الفنان نفسه ، بعد أن سخر في مقالاته من الأساطير الأدبية ومن الميثولوجيا ، تناولها بدوره في تصويره . وهم خادع . دومييه هو هنا ، في الحقيقة ، يستمر لكن بايقاع آخر ، على ما بدأ به بليتوغرافاته – السعي إلى بلوغ شرح يومي نثري بشري وواقعي للموضوعات المتحولة ، من الأكاديميائية إلى اثار متحفية قديمة ، وهكذا صورت الموضوعات الدينية والميثولوجية في مشاهد حياتية ، « السامري الطيب » ، « أوديب محرر من الراعي » ، و « ساتير » وهكذا تبعث الموتيفات التي ابتذلت منذ زمن بعيد في دراما للشهوات (موكب القوي)و (القبلة) (بائع الحليب ، وابنه ، والحمار) و « حوريات وساتيرات » نحو هذه الدائرة من الموضوعات تنسب مجموعة « دون كيخوت » التي تكشف لنا كيف نشر دومييه الساخر (سرفانتس) الساخر، مرتفعاً حتى التفسير التراجيدي للبطل المضحك ، قبل سنوات من التفسيرات الشهيرة لميغيل دي أونامونو . فامامنا ينمو في هذه الصور لا « المضحك» دون كيخوت ، بل دون كيخوت الحالم والبطل ، مستعداً للتضحية من أجل الضعفاء والمهانين ، يلهمه تطلع إلى جمال لا يطال .

نتاجات من هذا النوع تربك المؤلفين المرتبطين بالتناسقات المدرسية الصارمة وتدفعهم كي يسألوا – هل (دومييه) لا ينبغي أن يُعد في الجوهر من المدرسة الرومانتيكية أو على الأقل ان يؤخذ كمثال على الإزدواج بين (الرومانتيكية) والواقعية ، أمثال هؤلاء المؤلفين غير ميالين إلى أن يفهموا أن الواقعية – ليست تلك التي حددت ، وحقرت مؤلفين مثل (كوربيه)، فالواقعية الحقة الممتلئة دماً والشاملة التناول ، لا يمكن أن ترفض شيئاً ، عضوياً ، وفطرياً في الانسان ، مثل الاندفاع نحو حلم والتطلع إلى مثل أعلى والتوق إلى عالم أفضل ، وأجمل من عالمنا ،



ميليت

دون كيخوت هذا الهائم وسط الظلال المعتمة للقفار، بمساحاتها ذات التلال، المتبدي هشاً كطيف لكنه صبور على خلفية السماء التي لا تزال مضاءة في المساء ، هذا الفارس للهيئة الحالمة، الساعي عبر هذه الاراضي الحزينة نحو هدف غير مضمون لكنه معزٍ – هذا هو الانسان والانسانية في أكثر تفسيراته ترسيماً للتوق الأبدي وللتجاوز الأبدي .

يا للأسف ، ليس كل الشارحين على هذا الرأي . يرى(فرانسوا فوسكا) في لوحات دوميه ان (دون كيخوت) لا لشخص واحد عند) (بيكاسو) فليس هو المثالي المجنون ، المثالي النقي بل هو تجسيد الجنون ، وجود منفصل عن الرغبة في الربح دون كيخوت دوميه ، يبدو (وجوداً منفصلاً عن الرغبة في الربح) باللفقير دون كيخوت ، ويا للفقير (دوميه).

بعض هذه التابلوات موضوع زمن الشيخوخة، في مرحلة فقد فيها الفنان نظره ، وهي ذات قيمة كنشيد ختام لهذا الابداع الضخم ، لنتاجات (دوميه) الرائي هي ختام ، ومفتاح لعمل (دوميه) في السخرية ، ففيها تتكشف الموتيفات الحقيقية للضحك وسخرية المعلم ، الذي ظل يعرّي طوال حياته ، لأنه عانى من أجل الانسان ، ولأنه ناضل من أجل الانسان ، ولأنه آمن بالانسان ، بعد سنوات كثيرة ، حين يُقارن الحقود فورن مع .(دوميه) فانه نفسه يقول : « دوميه مختلف تماماً. دوميه كان نبيلاً .

ولن نستطيع تكوين تصور كامل لنبل المعلم ، ما لم نعرف تصويره ، فهنا عبر عن تلك المشاعِر والنوايا، التي من الصعب أن تجد مكاناً في السخرية ، حب الناس العاديين(« القبلة » ، « الأم والطفل » ، « دبكة أطفال » ، « الغسالة ») التعاطف مع المظلومين (« شحاذون » المعاناة والرحمة لـ « الجدلية » ، « مهاجرون » ، « هاربون » ، « نريد



ميليت

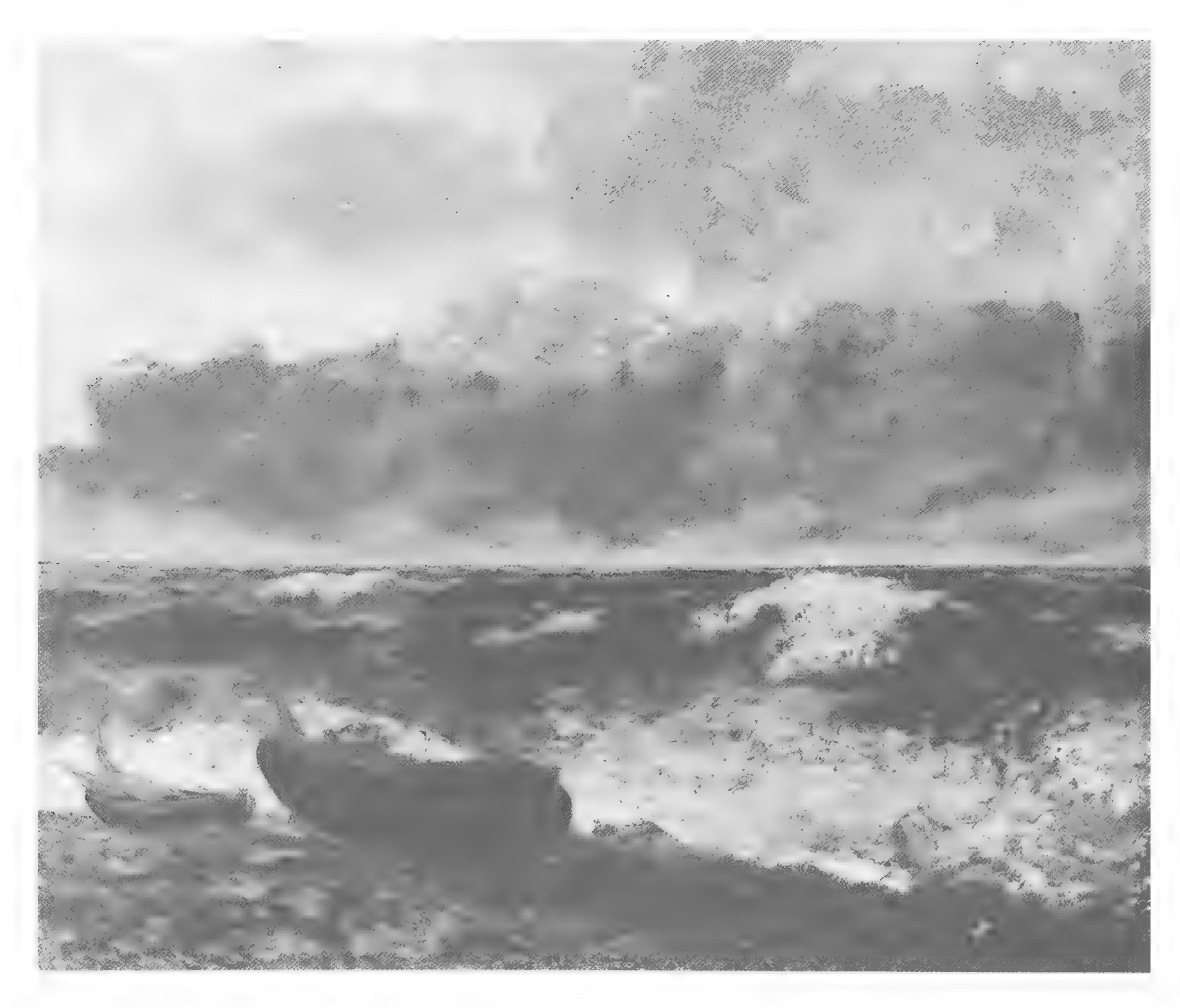
برنابا إنها للموضوعات العاطفية الاساسية في هذا الابداع . هنا ليست المشاعر مختلفة وحسب ، بل كأن نظرة الفنان مختلفة أيضاً . مشاهد اليومي المألوف تصور من قبل هذا الواقعي ، عبر رؤى غريبة ، لا يندر أن تكون خيالية ، لكن لا يندر أيضاً أن تكون كابوسية (« دراما ») ، كأنما يريد المصور ، أن يوحي لنا بأن الواقع الحقيقي ليس في هذه التوهمات المبتذلة ، بل هو في الحقائق الخفية التي نرتاب في وجودها ، تصوير الحياة ينسحب إلى المستوى الخلفي ليفسح المجال للانفتاح ، الفنان عصرن الميتولوجيا كأنما قد صور اليومي بخيالية متفردة ، هذا ، طبعاً ، ليس تخيلاً ، هذا هو الحياة ، منظوراً إليها من جانبها الحقيقي ، مقتربة . في الأغلب ، من نظرتنا .

هذه النتاجات متشابهة الجوانب من حيث التصوير والتجسيد . الأشكال فيها تصل إلى حد المقولة المحددة، وهي معبرة ، وموجزة ، مقنعة بشبه ظلام ، أو على العكس ، مجسمة ، ومادية ، متحولة بجبروت مقتدر ، قوة الضوء في النمذجة تصل إلى التضادات الاساسية ، التلوين مع مرور السنوات يتحرر أكثر فأكثر من الألوان المفرطة ويتحدد أكثر مع مقامات المساحات ، حركة الفرشاة جريئة وصارمة ، فرشاة عريضة ، تبني المسافة بثقة وعدم مبالاة بالتفاصيل .

أعمال (دوميه) التصويرية صغيرة الحجم ، لكن ، كما قال كوربيه ، (اللوحات الصغيرة لا تصنع صيتاً) ، (دوميه) لم ينتفع بصيت المصور لا في حياته ولا حتى بعد مماته بزمن طويل ، وربما عاد سبب ذلك إلى حجم اعماله الابداعية ، وربما كان السبب ، إلى حد ما ، هو الموضوعات النثرية والمحزنة ، غير الجاذبة لعين البرجوازي الفرنسي ، وربما كان السبب — على الأرجح في اسلوبه التصويري ، الذي سبق زمنه كثيراً ، حتى بودلير المفعم أعجاباً بلهيتوغرافه ، سيبدو غير أهل لأن يفهم



ميليت



كوربيه

عمله كمصور . وكي يبرىء ، إلى حد ما ، المعلم الذي يحبه ، يوضح الشاعر ، أن دوميه ، ينهي أعماله بجهد كبير .

الحقيقة هي أن الأعمال قد انجزت وفق المبدأ الوحيد والصحيح وهو أن الفنان قد قال ما لديه ليقال . لكن في تلك الأعوام كان يفهم الاكمال على إنه « الاتقان » ، أما التعبير المقتضب في المعالجة فكان يعامل في أحسن الأحوال على أنه مسودة أولية . وهل كان يخطر في بال أحد أن دوميه ، بهذه « المسودات » يسبق الحوادث ويتوقعها ، وأنها هي التي سيرسخها الفن أولاً بأول . إن هذه لا مبالاة دون كيخوتية حقيقية بذوق الجمهور البرجوازي ستبدو مصيرية لا لشهرة المعلم التصويرية فقط ، بل لشهرة ليتوغرافه أيضاً . فبقدر ما يصبح الخط الغرافيكي معبّراً جذرياً ومقتضباً لدى دوميه كانت شهرته تخمد . الأجيال الجديدة تفضل مؤلفين مثل شأن ، عزيفن و ونسي المسنون مُعري ملكية تموز ، رسامو اليوم يمضون سريعاً ، كما تمضي الحوادث اليومية ، وقد يكون (توماس كوربيور) ، لهذا السبب ، قد قال متعاطفاً مع تلميذه مانيه : (يافتاي المسكين ، لن تكون أبداً أكثر من دوميه في زمانة) .

أما الفنان الشيخ الذي أصبح شبه أعمى ، والذي لم يشأ يوماً أن يكون شيئاً آخر غير مؤرخ الكومونة ، حتى من غير أن يدرك مغزاها



كوربيه

كاملاً ، أما بعد سقوطها فسيقدم في أعماله الأخيرة صوراً مفعمة بحميا المأساة ، لكن الجمهور لا يريد المأساوية ، إنه يبحث عن شيء أخف وألطف ، شيء يفرحه .

بين مائيات (دومييه المتأثرة يوجد عمل تجاوزه الشارحون لأنه ذو موضوع لا أهمية له اطلاقاً « الاستعراض » (١٨٦٨) ، لا يتعلق الأمر باستعراض رسمي ، بل بمشهد قائم أمام خيام السيرك من أجل اجتذاب الجمهور ، صخت الاستعراض يؤديه(« بهلوانيون ») وموسيقيون ، ولأن السيرك صغيراً جداً فان الاستعراض صغيراً أيضاً : بهلوان شيخ يقف متخشباً و ، ويقف فوق كرسي شيخ من أعضاء الفرقة الموسيقية يقرع الطبل ، منتصباً أمام صورة سيدة مهولة السمنة ، وربما اعتبرت ذروة الجاذبية ، نلحظ في المستوى الخلفي ، وقرب خيمة أخرى عرضاً آخر مع تدفق المشاهدين ، أما هنا ، من الأمام فالمشاهدون الوحيدون هم نحن .

وجه الرجل (صاحب الطبل) جاد أكثر من المألوف ومتجهم بسبب فكرة محزنة ، مضحك أن نرى أن هذه الحال مبعثها غياب الجمهور والقلق بشأن الخبز ، عينا الرجل تحدقان إلى المدى ، وكأنهما مسموتان برؤيا ذكرى ، مثيرة ، وموجعة وغير متوافقة مع الحال في السيرك . وندرك فجأة أن الطبل المتدلي من الكتف يشبه الطبول العسكرية ، التي تقرع في المعارك والثورات ، وأن وقفة الرجل وقفة جندي ، وأن هذا الوجه يذكر بوجه (دومييه) فوسط خفة تفكير قرنه وغروره يظل الشيخ المحتك يقرع طبله ، كي يوقظ ، كي يذكر ، وكي يحذّر .

المعاصرون الذين استشفوا عبقرية (دومييه) يعدّون على الأصابع ، لكنهم كانوا بين أعظم ، عقول العصر - (بلزاك) ، (هوغو) ، (بودلير) ، وحين زار المؤرخ الفرنسي الكبير (جول ميشليه) محترف الفنان المتواضع ، ركع على ركبتيه أمام (دومييه) ، في حين شعر المعلم برعب حقيقي ، ومن ثم يكتب له ميشليه: (أنتم أظهرتم أن العبقرية بذاتها تمثل عالماً كاملاً) .

ويثمن (دومييه) تثميناً رفيعاً من قبل مبدعين مثل (دوغا) ، و(فان غوغ) ، و(رودين) ، و(سيزان) ، و(روو) ، وسيتعلم منه (لوتريك) ،



كوربيه

و(ستاينلين)، و(فورين)، و(كولفيتس) وجمهرة كاملة من ساخري القرن الجديد، أمام تصويره، وأيضاً أمام تصوير (غويا)، ستبدو التناولات الطليعية للكثيرين من الفنانين الحديثين كمفارقة تاريخية، وحتى اليوم لم ينل دومييه التقويم الذي يستحقه، وحتى اليوم ما زلنا نرتبه إلى جانب بعض الأسماء الصغيرة وبدلاً من أن تكتب «الأكبر» نكتب «أحد الكبار»، وذلك، لا سمح الله، كي لا نخطىء ونبالغ، وهكذا، من غير أن نشعر، نتقبل تدرج القيم، الذي أقامه علم الفالبرجوازي، لدى البرجوازية أسباب كثيرة لوضع (دومييه) في المستوى الأكثر تخلفاً، أحد هذه الأسباب أنها بهذه الطريقة، تضع الواقعية أيضاً في المستوى الأكثر تخلفاً، غير المفهوم فقط هو ما هي أسبابنا نحن. . .

«فلتكن من زمنك»... أجل، طبعاً. لكن من هو الذي ليس من زمنه؟ أولئك الذين يصنعون «الموضة» وأولئك الذين يحبون (الموضة) يرون أنهم من زمنهم أكثر من الآخرين. وليس نادراً أن يكونوا مقتنعين بأنهم يصنعون الزمن، أو يقدمون له على الأقل، أدوات التجميل، كي تكون له هيئة لائقة.

(دومييه) بعبارته الوجيزة كان يرى الأمر على نحو مختلف أن تكون من زمنك، هذا يعني أن تكون في ذروة أكثر التناقضات حدة، أن تأخذ مكانك في التصادمات، أن تتقد في أعلى توترات الانفعالات الاجتماعية، أن دراما الزمن كما أنها دراماك الخاصة، وأن تحوّل تاريخ الزمن إلى سيرة ذاتية.

حقيقة أن أعظم الفنانين هم دائماً من زمنهم ليست مصادفة، حقيقة أن دومييه، أقوى عبقرية فرنسية في القرن الماضي، وأكبر واقعي في الغرب ما هي نتيجة توافق، ان العلاقة المتبادلة بين درجة الموهبة وطابع المنهج ليست ميكانيكية، لكن هذا لا يعني أنها غير موجودة، إن الميول الموقفة التطور، تخدمها مواهب أيضاً، لكنها المؤلفين ذوي يد متوسطة.

صحيح، أننا نتكلم، أحياناً، على عبقريات سيئة، توجد أمثال تلك، لكن وفقاً لقوة قانون عميق لا تكون العبقريات سيئة أبداً، يندر أن يكونوا قديسين، لهذا هم مع ذلك، شهداء تقريباً، ذلك لأن رسالة العبقرية لا يمكن أن تتحقق إلا عبر تعارضها مع القوى الظلامية، والبهيمية التي لا ترحم، وفي هذا الصراع القديم بين الانسانية وكراهية البشر، وبين الحقيقة والكذب، بين البناء والهدم، بين الخير والشر، بين الانسجام والفوضى، بين الرائع والقبيح، بين النور والظلام، يكون العباقرة ـ على الرغم من الضلالات، المحتملة، والشكوك المؤقتة، ـ في المحصلة الأخيرة، حتماً، إلى جانب الحقيقة، المهاجَمة دائمة، والمهددة دائماً، والصامدة دائماً، كأنما بأعجوبة أمام قبيلة الكراهية والاغتصاب.

فلتكن من زمنك. العبقري، دائماً من زمنه، ليدع الحزن والأمل في صور، كي يذكر ببكاء الامهات، ليكون بين الضحية في لحظة الاعدام، وكي يمشي إلى الامام، بين أولئك، الأكثر جنوناً والأكثر قنوطاً، الذين يقتحمون المستقبل.

غـويـا
رسام التناقضات والتعقيد

ترجمة:
محمد دنيا

كان هذا العبقري، المتنوع الوجوه، الذي نبضت بإبداعته كلُّ أعمال الفنانين الطليعيين، من (مانيه) إلى (بيكاسو)، رسامَ التمرد، والكوابيس، والشجون، والبلاط أيضاً، ومن لوحاته الرائعة، استوحيت قصائد ومقطوعات موسيقية، تسيل جمالاً وعذوبة.

اتسمت حياة (غويا) وأعماله بالتعقيد، والغموض، والتناقض، ورغم حماسه الثوري، ونقده اللاهب للمؤسسات، وكرهه للحروب، ووطنيته المتطرفة، استهوته حياة البلاط، وأبى كل انتماء، وبينما تتجلى حماسته الشديدة للحياة في تصويره الاحتفالات الاسبانية، والمواكب الدينية، ومصارعة الثيران، تتكشف مرارته إزاء قسوة الحياة وضيقه بها في تحليله، النقدي للسلوك الإنساني الذي يظهر بوضوح في اوحاته المثيرة للأسى والشجن، التي تصور نزلاء مصحات الأمراض العقلية وزنزانات السجون.

وإذا كنا نجهل الظروف، التي أحاطت برسم الكثير من أعماله، فليس من العسير أن نخالها من إبداع عدة رسامين، لا إبداع رسام واحد، حتى إننا لنتساءل أمام بعض لوحاته إن كانت هي لـ (غويا) فعلاً، لكثرة ماتنطق به عناصرها من كمال التصوير، وقدرتها على استفزاز الأفكار، أعمال (غويا) مدهشة الجمال كلها، بدءاً بالنَسْجيات المرسَّمة، التي أختير لتصميمها عام (١٧٧٥)، وقد سجل فيها مشاهد متنوعة من الحياة الاسبانية، بأسلوب زخرفي، وحتى (الرسوم المثيرة) في أخريات سنوات عمره، وقد تميزت بتنوع ألوانها وتباينها إلى حد التضاد والتناقض، الذي تميزت به حياته



مشهد من [illegible] ، غير معروف تاريخه

غويا



غويا

أيضاً، وإلا كيف نفسر انتقاله من رسم المشاهد الشعبية اللطيفة والناعمة إلى رسم العنف، عنف (النزوات) المرعب.

لم يكن في عبقرية هذا الفنان مايشير إلى أنها قد نضجت قبل الأوان، ولو أنه مات في منتصف العمر الذي بلغه (٨٢) سنة، لما تحدث أحد عن (غويا) ولما أتت على ذكره سوى قلة قليلة من أختصاصيي الفن الإسباني.

ولد (فرنسيسكو دي غويا) في آذار (١٧٤٦) كان والده حرفياً عصامياً يعمل في التذهيب، وكانت والدته من ملاكي الأراضي، في عامه الرابع عشر، وجدناه تلميذاً في مرسم صغير، يشبع لهفه إلى التصوير عند رسام متواضع الموهبة، (جوزيه لوزان)، حيث كان الإمتثال للمعلم هو

المهيمن في علاقات المرسم، وفي العام (١٧٦٣) في عامه السابع عشر، رمى حظه في مسابقة أجرتها أكاديمية (سان فرناندو الملكية) للفن في مدريد، فحصد فشلاً، وفشل مرة أخرى بعد ثلاث سنوات لاحقة، فرحل إلى إيطاليا، حيث راح نبوغه الفني يتقد اتقاداً خجولاً، ووجد في أعمال عمالقة الفن الإيطالي ماأشعل روح الترحال لديه في تلك البلاد، ولم يعد إلى وطنه إلا بعد أن بدا وكأنه قد حمل قبساً من نور نوابغ الفن الإيطالي، وكلف برسم صور جدارية في كنيسة (نوتردام) في مقاطعته، ظهرت فيها براعة وإجادة متميزتان، مع ذلك، لم يكن حينها، الأفضل ولا الأسوأ من بين مئات الفنانين الشباب، إبان ذلك القرن، وفي العام (١٧٧٣) اقترن بـ (جوزيفا بايو) شقيقة رسام ناجح، (فرنسيسكو بايو) أحد رسامي البلاط.

بعد زواجه، أقام في مدريد، وكادت الأيام أن تلقيه في ظلال الإهمال لو لم ينقذه رَسْمٌ على النسيجات بتوصية من شقيق زوجته، كانت عناوين اللوحات التي طُلبت منه دليله إلى فرز الألوان، طلبوا منه أن يصور، بأكبر قدر من الواقعية، أجواء الشارع، ومشاهد الحياة اليومية، والأفراح الشعبية، هذه الموضوعات التي تذكرنا بالفنانين الفرنسيين (بوشيه) و (فراغونار) أو بفن القرن الثامن عشر على كل حال حتى آنذاك، إلا أن (غويا) أدخل فيها عناصر شخصية: رسم هذه المشاهد على أنها (آنية) تسجل اللحظة الراهنة، وعلى أنها أسلوب حياة (على الطريقة الاسبانية) حيث الألوان مشرقة انفرد بها (غويا) دون الكثيرين من الرسامين الأوربيين الآخرين.

ورغم روعتها، كانت هذه اللوحات الصغيرة، التي اجتذبت أرستقراطيات مدريد الورعات، تبعث على الملل أحياناً، بسبب تكرار الاشخاص أنفسهم، ومشاهد الرقص عينها، ونزهات الطعام على المروج ذاتها، فضلاً عن الأحاديث المتبادلة بين شخصيات اللوحة، التي بدت متكلفة، ومع أن (غويا) ظل يطور فنه بلا تعثر، كان يعود بين وقت وآخر إلى تلك الموضوعات، حتى عام (١٧٩٢). وكان قد رسم لوحة (المسيح المصلوب) التي أهلته لأن يُنتخب بالإجماع عضواً في أكاديمية الفن في مدريد، منذ عام (١٧٨٠) وتلقي بعد ذلك طلباً لرسم القديس (برنار) في كنيسة (سان فرنسيسكو إل غراند) وأنهى العمل عام (١٧٨٤)، وأخيراً، تحقق حلم غويا الذي انتظره طويلاً: أصبح رسام الملك، كان عمره آنذاك أربعين عاماً، وأخذته النشوة لهذا النجاح، فرأيناه يكتب لصديق له قائلاً: (لم يعد أحد أبداً يجعلني أنتظر قبل أن يستقبلني، ومن أراد مني شيئاً عليه أن يبحث عني، إذا لم يكن الشخص الراغب في مقابلتي ذا اعتبار أو مزوداً بتوصية، لن آبه به).

ياله من قول هو أبعد مايكون عن تلك الروح الثورية المضطرمة التي عرف بها الفنان، والتي طالما غذته باحتقار المال والألقاب، حتى لنكاد نشك بأنه قد حملها يوماً، وإن هي إلا مجرد فكرة رومانسية ألصقها به ناقد خيالي.

غريبة حكاية هذا الفنان، هاهي ريشته تتمرد على إشراق اللون، وتنقلب فجأة إلى العنف والثورة، ففي نهاية العام (١٧٩٢) وخلال رحلة إلى الأندلس، وحيداً، داهمه مرض مرعب (جرجره) إلى حافة الموت، ولم يتركه إلا وقد حوله إلى شبح يثير الخوف، أكان مصاباً حينها بحتقان دماغي، أم بالسفلس؟ قيل إنه كان يعاني من التهاب السحايا

الدماغي، مهما يكن فقد عانى الفنان، طيلة السنوات الخمس والثلاثين التي كانت قد بقيت له من الحياة أنذاك، من طنين في الرأس، ومن الصمم، وكان عليه إبان تلك الفترة الأليمة من حياته أن يعبر عما يريد بالاشارة أو الكتابة، ويرى عدد من النقاد أنه ربما كان هنالك شيء من المبالغة حول عقابيل محنته هذه، حين أكد البعض أنها قد بلبلت فنه، أياً كان الحال، فإن مرضه قد أحدث صدعاً عميقاً في ينبوع عطائه وإبداعه الثر، يقول الناقد الفني الفرنسي الشهير (أندريه مالرو): [منذئذ، دخل غويا في وضع عضال، كف بعده عن إثارة للإعجاب]، لقد انتهت مع هذا الحدث أيام بهجته، وشهد فنه تحولاً حاسماً، وظهرت لديه طريقة جديدة في الرسم، ضبابيةً، وعنيفة، وخبيثة، لكنها معبرة، خصوصاً عبر لوحاته المسماة (نزوات)، وهي مجموعة من اللوحات الصغيرة، التي هاجم فيها الخرافات، والحماقة، والسحر، والشعوذة، والتقاليد وفضائح البلاط، وكتب حينها يقول: [إن نوم العقل يوقظ الوحوش]، كان يرسم وقتذاك بعيداً عن تقاليد الاتقان الأسلوبية، بطريقة فجائية، سريعة، تقريبية ظاهرياً، مع تضاد في النور يتوزع في حُزَم وهالات، وكان يردد:

-[(رامبرات) و (فيلاسكيز) و (الطبيعة هم أساتذتي) وكانت أشكاله الهندسية مدروسة، وقد كوَّن شيئاً فشيئاً مجموعة من الأعمال التي تنطق بالرعب، بل عالماً ملتهباً مزروعاً بالآفات والعذابات، يصور فيه، بروح جلاد، اضطرابات اسبانيا الدامية، وأهوال حربها الأهلية، وبربرية الوحدات النابليونية، ورعب السكان الملاحقين، وكوارث الحرائق، وأعمال النهب، والاغتصاب، والقتل، والسرقة، وقطاع الطرق، والمجانين، ومَوبوئي الطاعون الذي انتشر في كل مكان، إنه عالم من الكهوف، المظلمة، والسجون، والأرياف المدمَّرة، إن تأمل أعمال غويا في تلك الآونة يثير الدوار، لكثرة ماتنطق بالمجازر ومآسي البشر، لقد كان (غويا) بذلك أكثر فناني عصره صحوة، ومرارة، وحرية، وتمثل أعماله هذه أكثر اللوحات غرابة وإثارة في تاريخ الفن.

كان (غويا) قد أصبح، من ذلك الحين وحتى نهاية حياته، حبيس أفكاره الكئيبة، وكثيراً ماكان يردد: [بت أفتقد إلى النظر، والقوة، والريشة، والدواة، ينقصني كل شيء، لم يعد عندي سوى الإرادة، وحدها]، من هنا، عبر هذا الواقع، سيطر ذلك التيار الأوربي الذي ظهر مع نهاية القرن الثامن عشر، تيار أوربا الرواية الانكليزية المثيرة، تيار الرومانسيين الألمان، والرؤويين، ومنقبي الظلام، تيار (وليم بليك) و (جوهان هنريش فوسلي)، وهي أوربة ذاتها التي تحولت بعد ذلك إلى (أوربه فكتور هوجو) و (ديلاكروا) وظلال [جوزيف ريدون].

مع ذلك تكمن أصالة (غويا) في مكان آخر، في إشراق اللون، وشفافية فضاء اللوحة، التي أخذها عن (فيلا سكيز)، وتُظهر الصورُ الشخصية التي رسمها أنذاك، مع بقائه وفياً لفيلا سكيز، تعارضه مع أسلوب معاصريه الأكاديمي الأملس Lisse، وتُبيِّن طريقتَه المحمومة في الرسم، ولمساته الخاطفة السريعة، التي تترك أحياناً انطباعاً في أنها لم تكتمل، وحريتَه، التامة، المدهشة في حداثتها، حيث كان أحياناً يتخلى عن ريشته مستخدماً السكين بل حتى أصابعه: (لاقواعد في الرسم) على حد عبارته.

في عامه الخامس والسبعين، وبعد عودة فردينا ند

السابع إلى الحكم، مع سلطاته المطلقة، تنزوى (غويا) في دارته الريفية، «دار الأصم» التي زين جدرانها بأربعة عشر رسماً كبيراً، نُقلت حديثاً إلى متحف البرادو. وكانت هذه الرسوم هي الأقوى نبضاً بالحياة، والأثرى خيالاً، بل هي أشد أعماله غموضاً، وقد وصفها (مالرو) بأنها من صميم الرسم الخالص، (الصافي) غير أنها أيضاً الرسوم التي لايعرف أحد شيئاً عنها، من حيث مغزاها الحقيقي ومن حيث حكاية إبداعها المحاطة بظلال غريبة، كان عليه أن ينعزل أربع سنوات عن العالم، ١٨٢٠ - ١٨٢٣، كي يتم رسمها. ولم يعط غويا أي عنوان لأي من هذه الرسوم الأربعة المثيرة، لكنه خصها بمكان محدد من جدران دارته، وفيها نشاهد عالم (غويا) الشيطاني، حيث تلهو جماعة من الناس بقطع الأعناق، ومجموعة أخرى تُسَلّم نساءً عاريات لحفنة من المتوحشين الشعث بلا وجوه، ومصارعو ثيران مخوزقون على قرون الحيوانات الحادة، وقد بدوا كتماثيل عرض الأزياء.

وأجبرت الاضطهادات السياسية أخيراً (غويا) على الهرب (كان الفنان من انصار الليبراليين، وبالتالي المنفيين)، واجتاز الحدود عام (١٨٢٤) بحجة العلاج، ليقيم في باريس وقتاً قصيراً، ثم، وقد أضحى في عامه السابع والسبعين، في بوردو، جنوب غرب فرنسا، حيث زاح يجرب طريقة رسم جديدة (مازلت أتعلم)، أي الطباعة الحجرية، ثم المنمنمات على العاج، ومات في نيسان (١٨٢٨) بعد أن رسم هناك لوحة (بائعة الحليب) في بوردو، حين راح يستكشف، بضربات عنيفة من ريشته، أدنى الفروق اللونية، ناسجاً الضوء الذي مهد لتيار الانطباعيين.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO . MADRID



MUSEE DU PRADO . MADRID



غويا

عن:

- الفيغارو ماغازين الفرنسية آذار ٩٦.
- الاكسبرس الفرنسية نيسان ٩٤.
- نوفيل أوبزرفاتور الفرنسية تموز ٩٥.

فيرمير

رسام اللحظات الهاربة ؟

ترجمة :
محمد دنيا

رغم قلة لوحاته، بقيت هي الأجمل، في غرفه وماحوته من موائد، وستائر، وكراسي، ونُسُج، وتماثيل صغيرة ومزهريات، شفافية وغموض، وفي فتياته نضارة جمال أبدية، ونظرات حالمة وسعيدة، وابتسامة عذبة.

لقد عاش هذا الفنان حياة غامضة بين هموم المال، وأعباء الأسرة، وقلعة الصمت التي حبس نفسه فيها، ولولا حفنة صغيرة من المعلومات المتاحة حوله، لاختصرنا التعريف بحياته في اسم مدينة وتاريخين: ولد في دلفت عام (١٦٣٢) ومات في دلفت عام (١٦٧٥). وذلك قليل بالنسبة لرسام هو الأعمق تأثيراً في المدرسة الهولندية، لقد تزامن ميلاد جوهانس فيرمير في عائلة من عامة الشعب، في مدينة دلفت الهولندية، مع ميلاد (سبينوزا) في أمستردام، كان جده من كبار فناني رواشم تزيين العملات، ولم يكن والده أبداً شخصاً عادياً، فقد عمل حائكاً، وصاحب فندق، ووسطياً هواة التحف والفنانين، ولما ازداد ثراء، اشترى فندقاً آخر حولّه إلى مقر للقاء التجار والضباط والبورجوازيين، وفي هذا الجو كبر (فيرمير) بين أريج الفن ورائحة الجعة، لكنه فضل دائماً عشرة الفنانين، وقد انتسب إلى رابطة رسامي (سانت -لوك)، ويعني ذلك أنه أمضى ست سنوات في تعلم الرسم، ولكن في أيِّ رسم؟ هل كان مرسم (رامبرانت) أم أنه تأثر بـ[كارل فابريتوس] ورسام دلفت المدلل؟.

لانعرف. المهم أنه كان له مرسمه في وقت مبكر، وقد تاجر باللوحات، هو الآخر، ثم، راح يرسم، وحيداً، وعقب وفاة والده، تدهور وضعه المادي، وتزوج في العام التالي من (كاترينا بولنس)، التي تحول من أجلها إلى الكاثوليكية كي يحظى بها، وأنجبت له عشرة أو أحد عشر طفلاً، ولولا بعض تركات أسرة زوجته، سليلة إحدى أسر دلفت العريقة، لما استطاع تحمل أعباء بيته، الذي ضم أيضاً والدة كاترينا الفظة، التي تتدخل في كل شيء، وشقيق الزوجة النزق كذلك، وهكذا، كان بيته في (دلفت) على ضفاف القناة، قرب الكنيسة، غاصاً بالصخب وصراخ الأطفال. ولكن لم يكن شيء يعكر صفو فيرمير، فقد ظل يرسم، ولكن ببطء شديد، ربما لوحة أو لوحتين في العام، ليس أكثر أبداً، إلا في فترات نادرة: المصدر الوحيد لمعرفة المزيد مما نجهل حول الفنان يكمن في أعماله. وكانت هذه الأعمال قد غرقت في عالم النسيان منذ بداية القرن الثامن عشر، حيث كانت لوحاته



فيرمير





آنذاك تُنسب إلى بعض معاصريه من الرسامين، الذين جمعته بهم نقاط تشابه عديدة، ولم يتسن لأعماله الخروج من الظل ليستعيد ما فقد من اعتبار إلا عام (١٨٤٢) على يد هاوي اللوحات المغرم والعنيد، (ثورية بورجر)... الذي استغرق فرزه للوحات فيرمير أكثر من عشرين عاماً، إنه لغريب قدر هذا الفنان، الذي ولد أيام (رامبرانت) واكتشف ثانيةً أيام (فان غوغ) بفنه المحيّر وما فيه من روعة ونبضات روحية.

لانعرف من لوحات فيرمير سوى خمس وثلاثين لوحة، لم يتسن عرضها جميعاً في وقت واحد منذ أن خرجت إلى النور، وكانت فرنسا قد تمكنت، منذ نحو ثلاثين عاماً، من عرض إحدى عشرة لوحة (في الأورانجري) لأول وآخر مرة، إن المتاحف النافذة، التي تملك لوحات لفيرمير، ترفض إعارتها بإصرار، ناهيك عن تكاليف التأمين والنقل الباهظة جداً، وقد احتاج منظمو المعرض الاستعادي، الذي أقيم مؤخراً في الـ (ناشونال غاليري)، واشنطن، حيث عرضت (٢٢) لوحة لفيرمير (من أصل لوحاته الـ ٣٥)، إلى ما يقرب من خمس سنوات من الجهود والمفاوضات: (قدمت ملكة انكلترا) لوحة. (درس الموسيقى)، وشارك (متحف اللوفر) بلوحة (صانعة المُخرَّمات) وساهم متحف [موريس شويس] بلوحة [مشهد ولفت].



يرمير



فيرمير

على الرغم من الدراسات الحديثة التي تناولته، ظل (فيرمير) الرسام المجهول أبداً، في الواقع، من الصعب الكتابة حول أعماله، التي خلت من الرسوم التمهيدية والمخططات الأولية، كان همه أن يرسم، ببطء، الأشياء نفسها دائماً، والمكملات ذاتها، والنُسْجيات عينها، من لوحة إلى أخرى، وتلك هي حال موديلاته أيضاً، في فضاء لا يتغير، هذا الفضاء، الحيز المثالي، هو فضاء غرفة وحيدة، لا نعود نرى منها سوى الحاجز الخلفي، والجدار الأيسر مع نافذة تزدان بالزجاج، وخطوط الأرضية المُرَخَّمة، بالمربعات البيضاء والسوداء، والمائلة، ومن عمل إلى آخر، تميز كراسي مزينة برؤوس أسُود، وموائد وطاولات مغطاة بأغطية شرقية، وخرائط جغرافية، ولوحات معلقة على الجدران، وأدوات موسيقية. . وكلها دائماً هي نفسها، كذلك ثياب الفتيات، المتشابهة بدورها: سترة زرقاء مطرزة بفرو حيوان القاقم، وثوب حريري أصفر، مزين بالجواهر، وهناك في الداخل، أشخاص ساكنون بلا حراك. صحيح أن (فيرمير) رسم منظرين طبيعيين، غير أنه رسم [مشهد دلفت] دون أن يغادر مدينته، في حين لم يخرج في الثاني. (الزقاق)، من بيته، فقد كان يستطيع ملاحظته من نوافذ غرفته، فبأي سحر تمكن فيرمير، وهو يتصور المشهد، العادي والمألوف جداً، من أن يولِّد في ناظره انفعالاً هو على هذا القدر من الشحنة



سيدة تعزف على البيانو - فيرمير



امرأة تعزف على البيانو - فيرمير

سيدة تجلس الى البيانو - فيرمير



الفتاة ذات الشبابة - فيرمير





كل النساء متشابهات عند فيرمير

اللغـزية؟ ربما كـان «رينوار»، الذي رأى في (صـانعـة المخرمات) إحدى أجمل اللوحات في تاريخ الرسم قد فهم (فيرمير) الذي رسم مواضيع معاصريه نفسها، غير أنه رسمها بطريقة مختلفة، لم تكن الوجوه تهمه كثيراً، ولا الحكايات، ما كان يهمه هو بناء اللوحة نفسه، تركيبها، وعلاقات النور واللون في داخلها، إن ما أعلنه (فيرمير)، بسبق عمره ثلاثة قرون وهو انتصار صفاء الرسم، وهكذا، تلتقي في فيرمير شفافية الشعر، والتأمل، وهدوء النفس، عبر تقنية لا تمت إلا له وحده، وذاك تحديداً هو ما شجع البعض على تزييف لوحاته.

حكاية تزييف غريبة:

لقد أثار (فـيرميـر) بين الحربين العـالميتين، قضـية تزييف غيـر معهـودة. والحكاية رائعة. فـفي تشرين الثـاني (١٩٣٧)، أعلن البـروفـسـور الشهـيـر (برد يوس) الاخـتـصـاصي الكبيـر في فن فيـرميـر، عبـر وسائل الاعـلام، أنه اكتشف عـملاً مجـهـولاً للفنان بعنـوان [حُجَّاجُ إمَّايوس] مما أثار ابتـهـاج هولاندة كلهـا، ولم يشك أحـد قـط بحكم (برديوس) أحـد أشهر اختصـاصي الفن الهولاندي، وأضحى الحدث مسـألة وطنية، وهرع المكتتبون للمشاركـة في شراء



بائعة الحليب - فيرمير

متحف (بويمنس روتردام) لهذه اللوحة، وانهالت برقيات التهنئة من كل أنحاء العالم، بعد ذلك بثلاث سنوات تقريباً، عادت لتظهر لوحة أخرى لفيرمير، هذه المرة بعنوان [العشاء السري] التي اقتناها فيما بعد جامع التحف الشهير، (فان بونينجن) أحد أكبر أثرياء أوربة، وكان سعر اللوحة مرتفعاً إلى درجة اضطر معها الهاوي الثري إلى التخلي عن إحدى لوحات (غويا) وعن أخرى لـ [تينتو ريتو] وعن ثالثة لـ (واتو) لايهم، فالرجل لم يكن يقسم أيا مذاك إلا بحياة (فيرمير) ومن هنا نتصور مقدار سخط وغضب الرجل المسكين عندما تفجرت الحقيقة كالقنبلة عام (١٩٤٥) اللوحتان مزيفتان، نفذهما رسام غامض [هانس فان ميجرن] أستاذ تاريخ الفن في [دلفت] الذي كان قد أنجز لوحة ثالثة نسبها لفيرمير، [المسيح والمرأة الزانية]، التي بيعت إلى (غورينغ) الخبير النيويوركي والمحقق لدى الجيش

الأمريكي، الذي استطاع كشف التزييف، وتم توقيف (ميجرن) الذي وجهت إليه تهمه نهب المتاحف الهولاندية لحساب الألمان، وقرر فوراً الاعتراف بكل شيء، مفضلاً الادانه كمزيف على الاتهام كخائن لوطنه، حينئذ اتهم «ميجرن» بالانتحال والتباهي ومحاولة نسب ثلاث تحف فنية إلى نفسه، وعرض المزيِّف يومها أن يرسم لوحة أخرى مزيفة لفيرمير تحت أنظار الخبراء، داخل زنزانته، والخاتمة الأكثر غرابة هي أن محافظ متحف [بويمانس روتردام] والمعنيون بالأمر قرروا بعد ذلك عرض لوحة [حُجّاج إمايوس] التي بيعت بثمن باهظ عام (١٩٣٧)، مع استبدال اسم (فيرمير) باسم [فان ميجرن] في المتحف.

وهكذا، يقى (فيرمير) الذي ظل في منأى عن كل تزييف، لغزاً، بحياته ولوحاته القليلة، وحتى في لوحة «المرسم» آثر أن يصور نفسه أمام حمالته، وقد أدار لنا ظهره، وكأنه الإمعان في أن يبقى كل شيء حوله سراً.

لقد رصدت أعمال (فيرمير) حياة هولاندة اليومية في قرنها الذهبي ذاك، عبر الانطباعات الضوئية الساطعة على جدران الآجر السميكة في (مشهد دلفت)، اللوحة الأجمل في العالم.. على حد عبارة [مارسيل بروست]- الأولى في تاريخ الرسم في العالم التي تصور مدينة قائمة بدقة بالغة- ومن خلال نضارة جمال الفتيات اللواتي أحطن به (١٦) صورة شخصية لفتيات، والهدوء المشع المنبعث من الأشياء والأثاث الذي اختاره، والسعادة التي تخيم بحميمية على البيت الدافيء، البيت الذي ما كف عن رسمه بحماس.

[يقول مؤرخ الفن «إيلي فور»:

[لا يتمتع هذا الرجل بأي خيال]، إنه لا يحتاج إليه، فكل النساء عند فيرمير متشابهان، لهن وجوه مستديرة، وعيون عذبة، وفي آذانهن قطرات من الجواهر، ويرتدين العقود والوشائح والتخاريم وأثواب الحرير (الصفراء غالباً)، وأطواق فرو القاقم، وشرائط الشعر، فهل كان مثيراً للضجر؟ كان بالأحرى في غابة الجاذبية، بتقنيته المثيرة أولاً، فعبر ثنيات الأغطية، جعلنا فنيرمير نفكر بطبيعته القماش، ومن خلال لمسات اللون، أوحى بحبات الخبز، وبجفاف الصدارة الجلدية وخشونة ملمسها، وبألق الدلو النحاسي- تكاد، وأنت تنظر إلى اللوحات (تَمُد يدك) أو لعلك تمدها، كي تجس أشياء يخيل إليك أنها حقيقية.

وحين يضع قطعة من الأثاث أو ستارة في صدر اللوحة، فإنه يُوجدُ بذلك حيزاً، مشهداً يستبعْد منه الناظر، فيحدُثَ تأثيراً غامضاً من الأبعاد، لم يَكن (فيرمير) ذا نزعَة طبيعية.

يقول الروائي والناقد الفني الفرنسي الشهير (أندريه مالرو): "

[الحكايات الصغيرة تضايقه، ليس لدى (فيرمير) شيء من صفات الحميمي، ولا الواقعي، إن ما يعنيه في ميثولوجيا السعادة اليومية هذه، هو أن يصادر خيط الزمن المعلق، الواهي جداً، حركة، أو نظرة، أو ابتسامة عابرة، وإطلاقه على طريقة المصوِّر، إنه يحتبس، بحنان، لحظة حياة هاربة، وعادية، في زخرفة كلٌ ما عداها، على العكس، ساكنٌ لا يتغير، ثقيل، وبذلك يترحم إلى الأبد دوام السلوك البشري)، أو كما يقول «بول سيزان» [هاهي دقيقة من الحياة تمضي، رسمها كما هي].

قراءة في لوحاته:

كل الفنانين الذين أتو بعده تمنوا أن يكونوا (فيرمير)، إننا لنعجب بقوة طبع هذا الفنان، الذي قال فيه بروست: [لا مكان للأوجاع، والهوى، و الجنس في فنه]، كان هاجسه أن يرسم، بدقة قصوى، الأشياء المرئية تحت النور الطبيعي، الذي يدخل عبر النافذة، المفتوحة قليلاً أو المغلقة، المتوضعة دائماً إلى الجهة اليسرى، ليضيء، ضمن الغرفة نفسها، ذات البلاط الرخامي الأبيض



الضابط والشابة المبتسمة - فيرمير



امرأة تعزف على القيثارة - فيرمير

والأسود، الأشياء ذاتها، جرةً، وإبريقاً من الخزف، وكأساً، وعوداً وقيثارة، وخريطة جغرافية، والأثاث عينه، طاولة، وغطاءً ثقيلاً، وكراسي بقوائم مزينة برؤوس أسود، بين شخصياته، هناك من يطرز، ويعزف على القيثارة أو البيانو الصغير، يقرأ الكثير من رسائل الحب، ويكتب وينظر إلى نفسه في المرآة، ويحتسي الخمرة فرحاً، ويصنع الخبز، والخادمات المتنبهات، والسيدات الحالمات، وبائعة الحليب وفتاة تبتسم، وأخرى غافية أو تشرب، في عالم فني زادهُ السكون لعل أروع ما فيه حدة نظر العيون، وأناقة الأجياد ورقة حركة الأيدي وعذوبة الابتسام على الشفاه.

ويبلغ تأثير الحميمية مداه مع تواضع الحكاية، بينما تداعب لمسات الفنان التنقيطية عناصر اللوحة بطلاوة.

والنور عند فيرمير هو دائماً صديق البيت. وفي حين نجد لدى الفنانين الآخرين، بمن فيهم الكبار، مثل (رامبرانت) مخططات أولية ورسوماً تمهيدية وأخرى مطبوعة، لا نعثر لدى (فيرمير) على شيء من ذلك، فلا رسوم أولية، ولا أثر من يده لرسم قوس بدئي صغير أو خط يسعى لتشكيل وجه أو أي شكل آخر، كما لو أن تمام لذته في نتيجة الكمال وحدها، وهكذا، يترك الفنان سر إبداعها غامضاً غموضاً كلياً، زد على ذلك خلو لوحاته من التواريخ (ثلاث منها فقط تحمل تاريخاً، ثم من هن موديلاته؟ هل اختارهن من بين أهل بيته، وزوجته أو بناته؟ أم أنهن من بنات خياله..

كان فيرمير قد سيطر تماماً على طريقته في الرسم منذ عام ١٦٦٥، فراح يرسم بسرعة أكبر، منجزاً ثلاث لوحات في العام، ربما أكثر. وتلك الفترة



درس الموسيقى المقطوع - فيرمير



صورة فتاة - فيرمير

رسم (فن الرسم) و (الفتاة والناي)، و (امرأة تعزف علي القيثارة) و (الفتاة ذات القبعة الحمراء) و (السيدة والخادمة) و (رسالة حب). . و (الفلكي)، و (الجغرافي)، وكان ذلك بالنسبة له إيقاع انتاج جهنمياً، ثم، وفي العام (١٦٧٠) رسم لوحة غريبة، (مرموزة الايمان). . التي كانت آخر أعماله / (رسم فيرمير بين (٤٢) و (٦٠) لوحة في حياته، منها (٣٥) معروفة وموثقة حسب الأصول، إلا أن نوعية «مرموزة الريمان» هذه غير مقنعة كثيراً، وكان الفنان يعيش أيام رسمها وضعاً مالياً صعباً جداً.

ولما مات [كارل فابريتوس] رسام المدينة المدلل، عام (١٦٥٤) متأثراً بجراحه إثر انفجار مخزن للبارود في دار البلدية، وقد أتى على حي بكامله، راح الناس يواسون أنفسهم بأنهم إن فقدوا رسامهم المفضل (فابريتيوس) فإن عزاءهم في بقاء (فيرمير) فهل إكراماً لهؤلاء أي من واجبه أن يرسم مدينته في لوحة (مشهد دلفت) التي كانت مع لوحة (المسيح في بيت مارتا وماري) أكبر لوحاته، بارتفاع متر واحد وعرض متر وعشرين سنتمراً، حيث تبدو المدينة تغتسل بالمطر.

وقد رأى بعض النقاد أن هذه اللوحة تشكل، بأطباق ضوئها وظلالها، أول عمل انطباعي، وتبدو اللوحة أنها تلخص حياة الفنان الجغرافية: إلى اليمين، برج أجراس الكنيسة، وإلى اليسار، الكنيسة التي سيدفن فيها، ومع لوحة (الزقاق)، هما اللوحتان الوحيدتان اللتان تصوران موضوعاً خارجياً بين أعماله، وقد رسمها في مرسمه.

إنها أيضاً في غاية الملاحة هي (صانعة المُخرَّمات) زوجة الفنان على الارجح، بياقتها العريضة الناصعة البياض، وثوبها الأصفر الذهبي، وشعرها الموزع بعناية حول جبينها، وتلك الجديلة التي تتوج مؤخرة رأسها، وقد انهمكت بلف خيوط البكرات الصغيرة، بكل انتباه، ويبدو النور الذي تغتسل به

مسلطاً من نافذة مرتفعة، مثلما تفعل السماء وعندما تدخل إلى بيوت العبادة عبر الزجاجيات، أما الرسام، الذي ينظر إليهما بصمت، منشغلاً بتعليق حركتها الرقيقة في لحظة زمن خالدة، فقد وقع في حبها، بعد ذلك بنحو ثلاثة قرون، رأى «رينوار» أن هذه اللوحة «هي الأجمل في متحف اللوفر». لوحات فيرمير هي الأجمل دائماً، سواء وجدت في باريس أم في أية مدينة أخرى.

ها هي أيضاً (بائعة الحليب)، بحركتها الأبدية، والسيدة ذات الرداء الأرق تقرأ رسالة، (كاترينا، زوجة فيرمير) فهي وحدها تستطيع الوقوف كموديل وهي حامل، دون تحدٍّ لتقاليد العصر، منعزلة عن العالم، وقد داهمتها لذة هادئة، ونرى الفنان يعود إلى هذا الموضوع مراراً، هادفاً إلى التركيز على حساسية سيدات البيوت، ورفاهتهن الفنية والذهبية، كما في لوحة (سيدة تكتب رسالة وخادمتُها) التي نلمس فيها تضاد الظل والنور لإبراز جمال الوجوه، وما فيها من تركيز مشبع بالصفاء، ولوحة (الفتاة التي تحمل كأس الخمر) التي تشير ابتسامتها المنشنجة إلى أنها (غائبة) قليلاً، (المرأة الواقفة إلى جوار البيانو الصغير) وقد احتضنت اللوحةُ في الخلف صورةً لإله الحب (كيوبيد) إن أكثر ما يدهش متأمل هذه اللوحات الأسطورية هو صفاؤها الدافق، فلا عنف، ولا سفه، ولا شموع، لم يكن شيء يعني (فيرمير) سوى أن يُظهر أجواء بيوت الناس في الشمال وسعادتهم المنزلية، وربما كان هنا مكمن سحره، وفضلاً عن طريقته الغذة، هذا التعامل الفريد مع النور، وأناقة ألوانه الجريئة، فقد كان يرسم، بحب وحياء، مالم تطله يد الذبول منذ قرون: (الحركات) التي تتكرر كل يوم وبهذا المعنى يحدثنا عن الخلود.

كان عام (١٦٧٢) مأساوياً، فقد غزت جيوش لويس الرابع عشر هولاندة. وللدفاع عن أنفسهم، دك الهولانديون سدودهم لإغراق بلادهم، بالماء، وحل الدمار بالناس جميعاً. ولم يعد شيء يباع، لوحات (فيرمير) أم سواها، ووصفت (كاترينا) نهاية زوجها المأساوية، كانون الأول/ ديسمبر ١٦٧٥، قائلة:



الاحتفال - فيرمير

[. . . بعد ذلك، وبسبب عبء الأولاد الثقيل، وحيث لم يعد لديه، أي مورد شخصي، أصيب بالانهيار، إلى درجة أنه فارق الحياة بعد يوم ونصف]، كان عمره (٤٣) عاماً. لقد أصيب بنوبة قلبية دون شك، وعقب موته، حصل الخباز على لوحتين من لوحاته مقابل الديون: (السيدة والخادمة) و (امرأة تعزف على الغيثارة) وكل منهما تساوي اليوم (١٠٠) مليون دولار:

سيد فناني (دلفت) رسام الصمت واللحظات المخلدة قضت عليه هموم الحياة، وودع العالم دون أن يترك خلفه أي أثر يدل على طريقة رسمه. .

المصدر:

١- «الغيفار وماغازين»- تشرين الثاني ١٩٩٥

٢- «باري ماتش»- كانون الأول ١٩٩٥

٣- «الاكسبرس الدولي»- آذار ١٩٩٦

٤- موسوعة المصطلحات الثقافية- الدكتور ثروت عكاشة.

٥- «الاكسبرس الدولي»- كانون الأول ١٩٩٥

تطوّر الزخارف النباتيّة في العمارة الإسلاميّة في الجزائر

علي خلاصي

باحث متخصص في ميدان تطوير الزخارف والعمارة الجزائرية

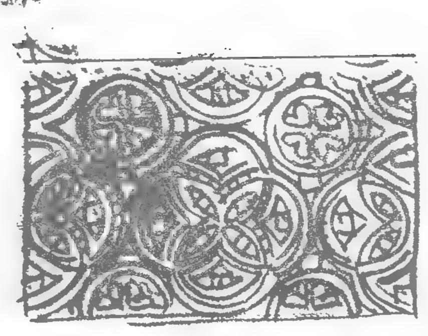
ارتبطت الحرف والصناعات التقليدية في الجزائر، بعادات وتقاليد المجتمع الاسلامي، فطبعت أفراحه، وزينت أعياده، وبعثت في المواطن، (الرضا) واشعت في نفسه (الغبطة)، ورافقت مسيرته التاريخية عبر العصور، فأصبح رصيد الماضي قيماً ومرجعية أساسية لتصور النظم الجديدة.

تعود العناصر الأولى للزخرفة العربية الاسلامية الى عصر الفتوحات الأولى، وتأسيس مدينة (القيروان) ثم الى عصر الولاة، لكن هذه العناصر قليلة جداً اذا ماقورنت بما بعدها، لأن الحفريات، وعمليات التنقيب طيلة القرن الماضي، ومنتصف القرن الحالي قد وجهت للفترات القديمة، ولأن معظم المدن الاسلامية الأولى مازالت مندثرة.

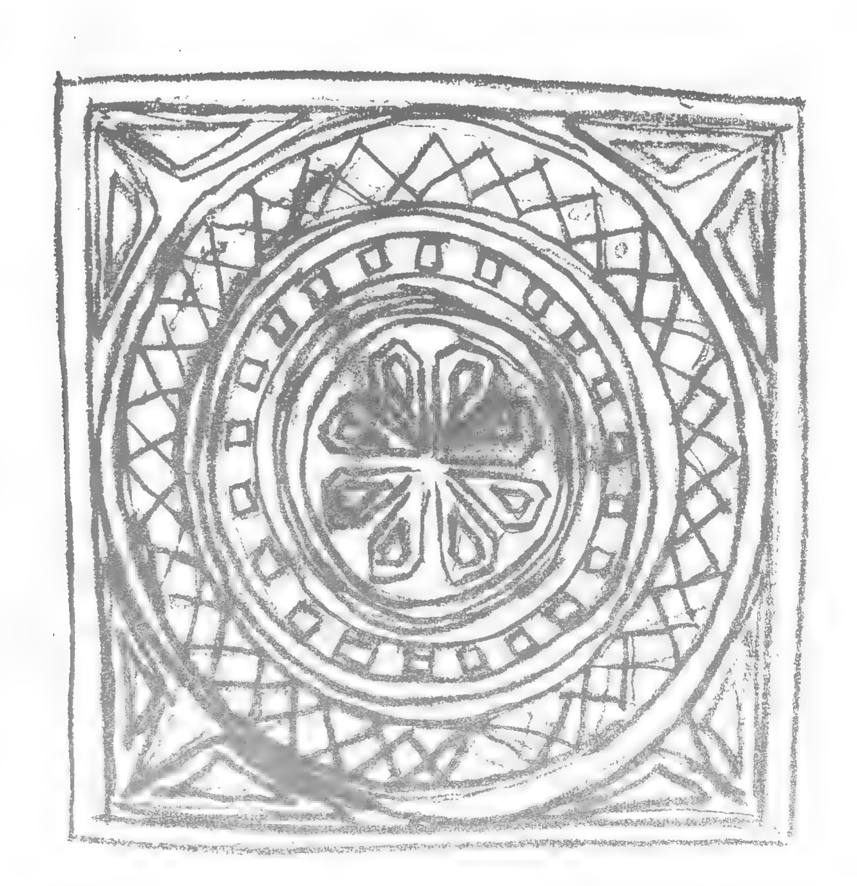
بظهور الحضارة العربية الاسلامية ظهر (فن التوريق) في جميع أنحاء العالم الاسلامي ثم أصبح يسمى (بالأرابيسك) رغم أنه لايقتصر على العالم العربي، وحده بل شمل جميع المناطق المفتوحة.

تتميز زخرفة (الأرابيسك) بكونها زخرفة دنيوية، لم تنشأ في خدمة دين، إنما جاءت لتلبي رغبة الفنان في الابتعاد عن رسم الانسان والحيوان، العناصر التي نهى الاسلام عنها بل، وحتى العناصر النباتية جاءت محورة حتى لايحاكى بها عناصر الطبيعة، بحذافيرها لكن دون أن يبتعد عن الأسس الرئيسية التي يرتكز عليها فن الزخرفة، وهي التوازن والتقابل والتماثل والتناظر والتوازن والانسجام.

لقد حفظ لنا الزمن بقايا لحضارات سادت ثم بادت بعواصم الدول التي تعاقبت على المغرب الأوسط [الجزائر] منها تيهرت، وسدراته، وقلعة بني حماد، وبجاية، وتلمسان والجزائر....



* زخارف مدينة سدراته

تقع مدينة (سدراته) جنوب غربي ورقلة، أسسها (الامام افلح) بعد سقوط تيهرت (القرن ٣هـ) وبقيت حتى القرن (٧هـ) حيث خربت واندثرت تحت الرمال.

من روائع الفن الاسلامي المبكر في الجزائر، ماتقدمه غرف قصور ومنازل (سدراته) حيث تحتل مكانة عظيمة في تاريخ الفن في الجزائر، إذ تحتوي على العناصر الأساسية في الزخرفة المعروفة بالرقش أو التوريق والأرابيسك، وتضاف اليها كلمة (ARABO - MAURESQUE) العربي المغربي التي تجمع بين الفن المعماري، وخصائصه في المغرب، وفن الزخرفة المرتبطة به.

تحتوي العناصر النباتية التي تعود للحضارة الرسمية، المتأثرة بزخارف مسجد القيروان (بتونس) على الأنواع التالية:

ـ غصون ملتوية في ظفائر، تتناوب مع دوائر متحدة المركز، يبدو فيها حسن الأداء، ومدى الدراية بالمبادىء الهندسية لرسمها.

ـ دوائر متشابكة تشكل زخارف هندسية تندرج فيها أوراق رباعية الفصوص (البتلات).

ـ تكرارات نباتية، في اشراطة تتناوب مع الخط الكوفي.

ـ أشجار النخيل، وتجريدات لمراوحها.

ـ دوائر بوسطها (زهور ثمانية الفصوص) مندرجة في دوائر متحدة المركز.

ـ غصون ملتوية وأوراق مختلفة. . . . .

تظهر منذ الوهلة الأولى في الفن الاسلامي أن [الفنان كما يميل الى التجريد] في زخرفته، وتمثيل عناصره النباتية، والشيء الذي لايلاحظ على الزخارف الهندسية، التي تفنن في رسمها، وتحكم الفنان في إبرازها، كما أن الزخارف الكتابية، كانت تنتهي أحياناً ببعض المراوح ذات الفصوص أو بوريقات.

مازالت هذه الزخارف في (جنوبنا الكبير) تعتبر نموذجاً مثالياً لتكسية جدران المنازل الفخمة، والمباني العمومية، وقد امتد تأثيرها الى بداية القرن الحالي، حيث حوت المباني الرسمية كدار البريد المركزي، ودار الولاية والمدرسة التعالبية، نماذج من هذه الزخارف العربية الاسلامية.

* الزخارف النباتية الفاطية والحمادية:

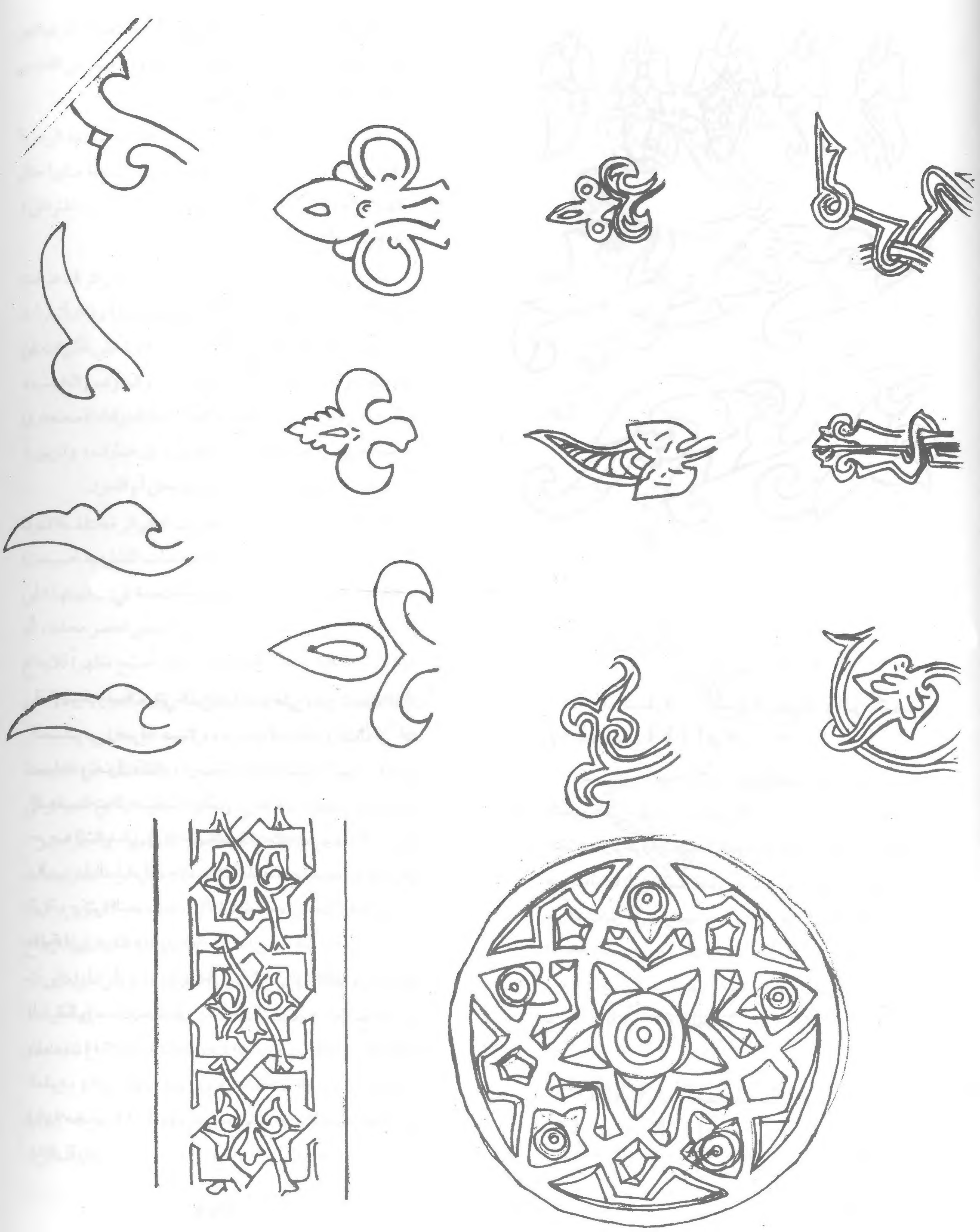
رغم أن [الدولة الفاطية] قد نشأت في الجزائر، قرية [بني عزيز] شرق مدينة سطيف، إلا أنها بعد أن تمكنت من توحيد المغرب العربي (٢٩٦هـ) (٩٠٩هـ)، قد استقرت بالمهدية ـ تونس، وكان لهذا الانتقال أثره الكبير في التأثير على الزخارف والعناصر المعمارية بكل من القيروان، والأماكن التي اهتم بها الأغالبة (١٨٤ ـ ٢٩٦م) في تونس، وخاصة بعد اتصالهم بصقلية، فتأثرت (الزخارف الحمادية) فيما بعد تأثيراً مباشراً بالزخارف الجديدة.

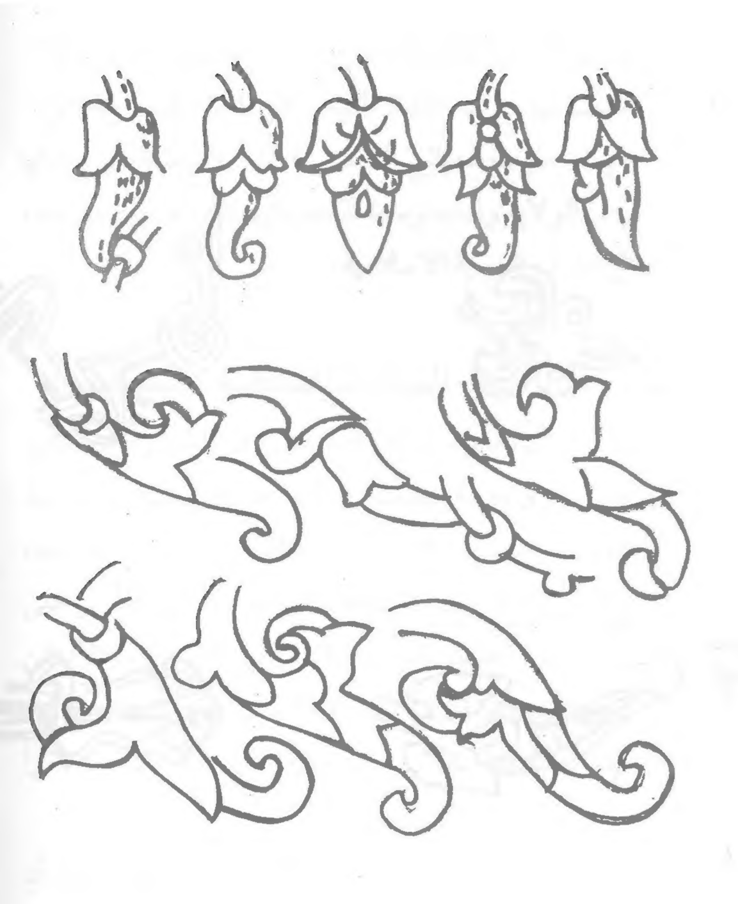
نسجل في البداية لهذه الدولة أن الفنان المسلم تمكن أن يصل الى احدى مزايا الفن الاسلامي وهي (الزخرفة المخرمة) التي يلعب فيها الظل والضوء دوراً جميلاً.

كما ان الفن قد تجاوز حدوده في قلعة (بني حماد) باستعمال الصور الانسانية، والحيوانية، ناهيك عن الزخارف النباتية، التي شملت عدة أنواع من التكرارات الشريطية المتناوبة بين الزخارف النباتية، والطبيعية في تماثل، وتناظر بديعين، كما نجد نماذج من الخط الكوفي المزهر. . . (الشكل ٢).

* الزخرفة المرابطية: (٤٦٢ ـ ١٠٧٠هـ):

لقد قرأ على الزخارف الجصية المحفورة في عهد (الدولة المرابطة) عدة تغيرات، سمحت بزوال رواسب العصور التي سبقت، بفضل الاحتكاك بين مسلمي المغرب، ومسلمي الأندلس، وبفضل قدوم، أو استقدام بنائين من (قرطبة) لتزيين المباني المرابطية، ومن مخلفات هذه الفترة: زخارف المسجد الجامع بمدينة الجزائر، والمسجد الكبير بتلمسان، ومسجد ندرومة. .





إن زخارف المباني المرابطية تدل على مدى شغف الفنان المسلم في زخرفة عمائره، ومدى قدرته، واتقانه في أداء عمله، وتفوق ذكائه، وسعة خياله الذي لايبرز فقط في التعقيدات الزخرفية، ولكن في ابتكار عناصر جديدة مع حرصه الشديد الى إبراز خصائصها، مثل المروحية المزدوجة والمروحة المشقوقة، والفروع النباتية التي أصبحت تميل الى الرقة، وكثرة التموجات، والتشعبات مما يجعلنا نشعر بحركة دائمة في زخرفته وبدون ملل.

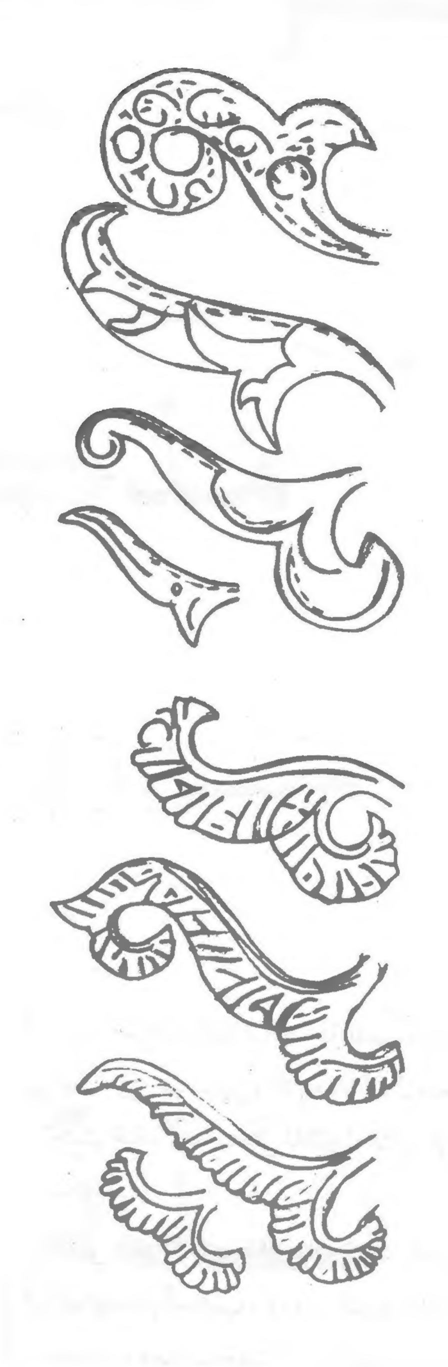
ولعل من أبرز مايشدنا اليه في زخرفة (الجدران) عند المرابطين، مانلاحظه في زخارف المسجد الجامع الكبير بتلمسان (٥٣٠) إذ نشاهد أروع الزخارف بالقبة التي تتخللها العقود، والتي نخص منها أروع ماتشاهده العين، من زخارف نباتية محفورة في الجص، بعضها مخرم نلمس الضوء من خلال ثقوبه.

* الزخارف الموحدية والزيانية: (٥٤١هـ ـ ١٤٦١م):

تعتبر الزخارف النباتية في (الحضارة الموحدية) أساس التطور الفني، فقد استطاع الموحدون الابتعاد عن دائرة التقليد، ونزعوا عن هذه الزخارف شكلها الطبيعي، وجردوها من معالمها التي كانت تمتاز بها لجعلوها مجردة ملساء خالية من التشقيق في جوانبها، والوخز، والتشريع فأضفوا عليها مسحة الجمال، والتكرارات، والانحناءات، والالتواءات، وروح الحياة الحركية، فتمكنوا من أن يترجموا ذلك الى عناصر غاية في الدقة والمهارة..

* الزخارف النباتية العثمانية: (١٥١٨ ـ ١٨٣٠):

اكتمل في الزخرفة النباتية في الجزائر نضجاً وتطوراً أثناء



العثمانية) التي اتصفت بتعدد الهجرات من الاندلس، ودخول العناصر الأوروبية المجال الفني بعد انتسابهم الى الاسلام، والعمل في صفوف الجيش والادارة أو في مجالات العمارة والصناعة.

امتازت الزخارف العثمانية بدقتها وليونتها، وبالألوان المستعملة، سواء بواسطة الأكاسيد، أم باستعمال الرصاص على قاعدة رخامية أو على ألواح خشبية، أو قطع من الفليس أو الشيست، وعلى قطع من الجص.

كما تمتاز أيضاً بكثرة استعمال الزخارف النباتية الرمزية مثل زهرة الزنبق أو (لاله) التي كانت رمزاً للسلطة مثلها مثل (الهلال) و(الزهرة) الثمانية الفصوص، وأزهار القرنفل، والعطريات (الشكل رقم ٥).

ويمكن ان نقول ان الفنون والحرف في الجزائر قد عرفت عدة تأثيرات منها: (التأثيرات المحلية) و(التأثيرات الأندلسية) و(التأثيرات التركية العربية) علاوة على تأثيرات فن النهضة، وقد تجلت في صناعة الزليج، والخزف والخشب، والرخام وكل الحرف والفنون الملازمة للتراث المعماري الاسلامي، والمرتبطة به من تنميق، وزخارف، وتزيين، وتكسية وأثاث، وبهذا تكون العمارة بحق أم الفنون.

بالإضافة الى فن العمارة، عرفت الجزائر مختلف الفنون الشعبية، والحرف اليدوية، والصناعات التقليدية أصبحت زخارفها أكثر زينة، وأكثر سطحية معتمدة في جاذبيتها على الأناقة بدلاً من الفخامة، وبما أنه فن لاينتمي لعصر محدد، أو منطقة واحدة، أو جماعة معينة، فقد أصبح مظهراً للابداع الجماعي، كما هو مظهر للابداع الفردي، فهو مركب ثقافي فيه أجزاء من رواسب الزمن.

تعددت المصادر والمراجع التي تحدثنا عن القيمة الجمالية، والفنية للحرف والصناعات التقليدية في الجزائر في العصر الحديث، وقد جاء في تقارير القناصل، والجواسيس، وفي مذكرات التجار، والأسرى تفاصيل عن خصوصيات الحرف، والأسواق، والصناعات، ومصادر التموين، كما قدموا شروحاً مسهبة عن الجهد الفكري، وتلخيصها للإبداع الفني المرتبط بالتراث الشعبي المتنوع، إذ تؤكد كلها على أنه تراث متراكم، تراث حي، ومتطور يعبر عن أعماق الكيان، والوجدان الوطني، وهو عامل وحدة وعامل ابداع، ومعبر عن الجانب الروحي للأمة.

بعد دخول القوات الاستعمارية الى الجزائر في (١٨٣٠) حاول الفنان الجزائري أن يقف في وجهه بشتى الوسائل،



فبعد المعارك الطاحنة والثورات الشعبية المسلحة، حافظ الفنان على شخصية الجزائر المسلمة، وجعل من فنه عملية معرفة مباشرة، قضية مصير، وقضية تحقيق الذات، وجعل نصب عينيه صيانة الشخصية، والاحتراز ضرورة أولية.

رغم أن محاولة فرنسا في فرض نمطية فنية موحدة، وفشلها، فقد جاءت الثورة الصناعية، بمعارف وتقنيات جديدة سمحت بإبداع واستعمال مواد أولية جديدة حققت رخاءً مادياً وتراكماً في السلع، وبالتالي تخفيض قيمة المنتوج فنافست بها الحرف، والصناعات التقليدية في الجزائر مما أثر سلباً على الفنان، حيث تخلى عن حرفته كلياً، أو جزئياً، أمام تعقد الأحوال النابعة من تقلبات الزمن.

تحولت الأفكار بين الحربين العالميتين الى تطوير المهارات والاجتهاد في إنتاج تجارب جديدة، فتأسست المدارس الخاصة بالفنون التطبيقية، وتدعمت بإنشاء المدرسة الوطنية للفنون الجميلة فظهر مايعرف بالنهضة الفنية في اتجاهين رئيسيين، الاتجاه الأول يتمثل في المدرسة الاستشراقية، بينما يتمثل للاتجاه الثاني في المدرسة العربية الاسلامية..

سعى فنانو المدرسة الاسلامية بعد الحرب العالمية الثانية الى استخدام أساليب، ورموز فنونهم التقليدية مستعينين بمعدات، ومعارف حديثة، تنم أعمال بعضهم عن شخصية قوية، وتعتبر انجازات أصلية حقاً.

رغم سياسة المسخ، والتغريب التي مارستها فرنسا طيلة (١٣٢) سنة ضد الشعب الجزائري، فإن عناصر الهوية العربية الاسلامية لم تتأثر، بحكم ارتباطها بالأنماط المعيشية المتميزة، والأساليب الفنية الخاصة، فكانت بذلك تعبيراً عن الذاكرة الجماعية الحاملة، لقيم ومعارف المجتمع، والدالة على تاريخه، والشاهدة على تجاربه وخبراته.